



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dramaturgia polska po 1989 roku

**Author:** Beata Popczyk-Szczęsna

**Citation style:** Popczyk-Szczęsna Beata. (2013). Dramaturgia polska po 1989 roku.  
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



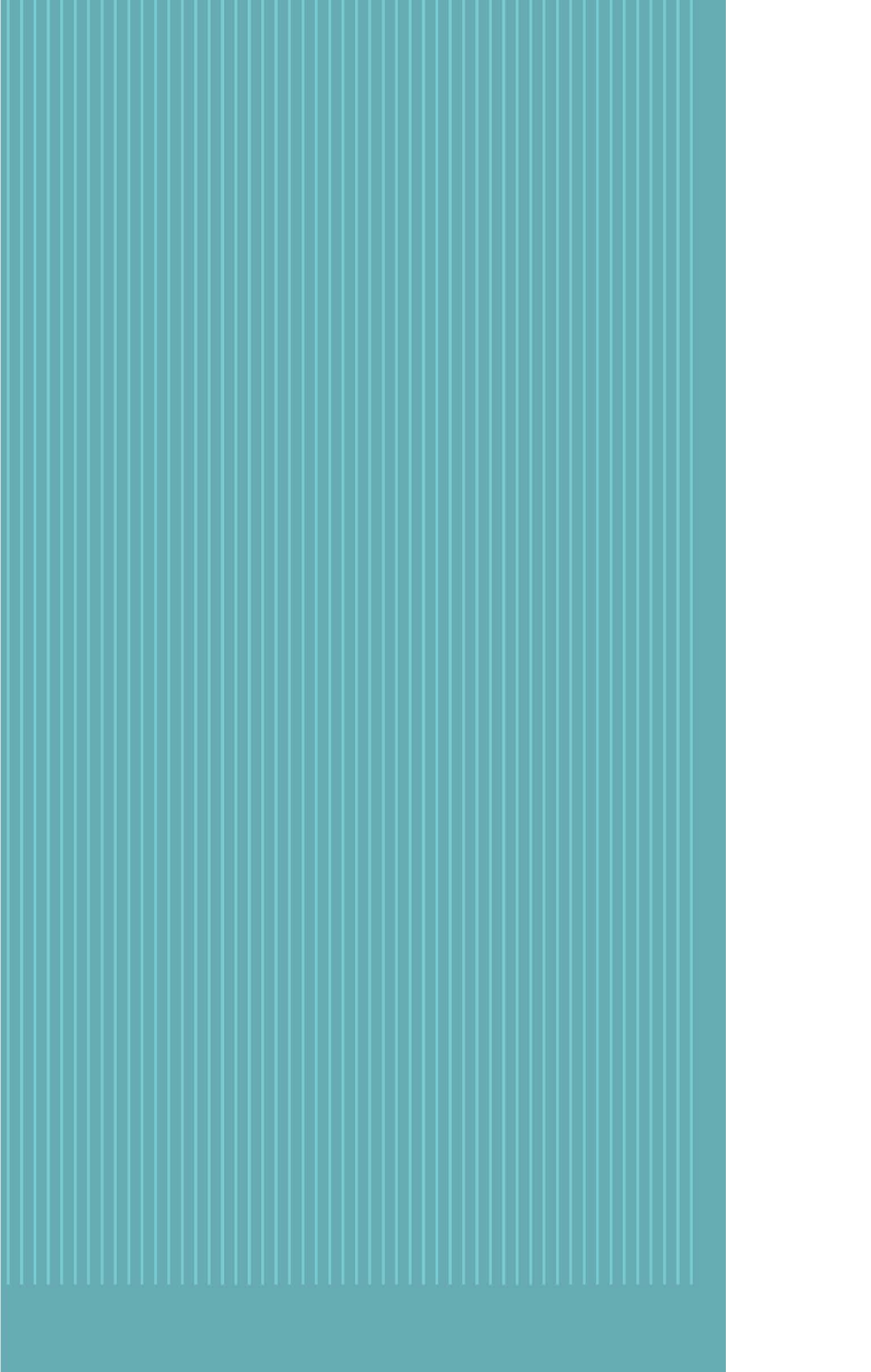
Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA

# DRAMATURGIA POLSKA PO 1989 ROKU



Dramaturgia polska  
po 1989 roku



NR 3092

Beata Popczyk-Szczęsna

# Dramaturgia polska po 1989 roku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Jan Ciechowicz

## Spis treści

Wstęp • 7 •

Nowe doświadczenia – problem *mimesis* • 13 •

(Nie)obecna tradycja • 39 •

Teatr języka • 55 •

Literatura (wybór) • 75 •

Indeks osobowy • 79 •

Summary • 83 •

Résumé • 85 •





## Wstęp

Propozycja opisu dramaturgii polskiej po 1989 roku, stanowiąca niniejszą publikację, wymaga na wstępie przypomnienia kilku faktów i przedstawienia kilku uzasadnień. W ciągu ostatnich dwudziestu paru lat w znaczący sposób zmienił się bowiem zarówno stan badań nad dramaturgią, jak i status samego dramatu jako tekstu scenicznego. Do podjęcia refleksji nad tymi zagadnieniami nie wystarczy już przekonanie o podwójnym – literackim i teatralnym – charakterze formy dramatycznej, wyrażane niegdyś przez Dobrochnę Ratajczakową w artykułach *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu* oraz *Credo nowej dramaturgii*<sup>1</sup>. Choć pozycje te odegrały niemałą rolę w badaniach nad dramatem współczesnym, pozostając swoistym *memento* wielu interpretacji, to jednocześnie (w miarę upływu czasu) zyskały status negowanego punktu odniesienia – przede wszystkim w rozprawach prezentujących przemianę tradycyjnego dramatycznego paradygmatu<sup>2</sup>. Autorzy tych publikacji uzasadniają histo-

---

<sup>1</sup> D. RATAJCZAKOWA: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6; EADEM: *Credo nowej dramaturgii*. „Teatr” 1997, nr 3.

<sup>2</sup> Por. M. SUGIERA: *Pytania o dramat*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2; *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2009.

ryczność pojęcia *dramat* i – podążając tropem teatrologów niemieckich – proponują zmianę nomenklatury: zastąpienie obarczonej konwencjonalnymi znaczeniami nazwy *dramat* terminem *tekst teatralny*, *tekst pisany dla teatru*. Wspomniane stanowisko teoretyczne wynika zarówno z praktyki scenicznej w teatrze dwudziestego wieku (za Zbigniewem Majchrowskim można określić ją mianem „ucieczek od dramatu”<sup>3</sup>), jak i ze zmian w samych tekstach pisanych dla teatru, którym często daleko do precyzyjnej, ale zarazem dość już skostniałej formy dialogowej, podzielonej na akty i sceny. Kamieniem milowym w procesie przemian dramatu dwudziestowiecznego jest twórczość Samuela Becketta, a znakomitymi reprezentacjami przekształceń i przemieszczeń w obrębie formy dramatycznej pozostają teksty teatralne Heinera Müllera, Elfriede Jelinek czy Sarah Kane.

Niemal równolegle z formułowaniem wspomnianych ujęć teoretycznych, w kontekście gorących dyskusji na temat problematycznej roli i statusu dramatu jako tekstu, zapoczątkowanych debatą pt. *Czy dramat jest reżyserom do szczęścia potrzebny?* (opublikowaną w 4 numerze „Dialogu” z 1997 roku), pojawiają się coraz liczniejsze utwory dramatyczne, ukazujące współczesną Polakom, postkomunistyczną rzeczywistość. Jakby na przekór tezm teoretyków (o zmierzchu tradycyjnej formy dramatu) i reżyserów (o niedostatkach polskiej dramaturgii współczesnej), poczynwszy od II połowy lat 90. XX wieku, systematycznie rośnie w Polsce liczba publikowanych utworów dramatycznych. Spośród licznych, nowo powstających tekstów coraz łatwiej wyodrębnić niemałą grupę ciekawych sztuk scenicznych. Do niektórych z nich niekoniecznie nawet pasuje nazwa *dramat* – w tradycyjnym, słownikowym znaczeniu tego terminu. Dlatego

---

<sup>3</sup> Zob. Z. MAJCHROWSKI: *Uciezki od dramatu*. „Dialog” 1997, nr 4.

też o wiele lepiej pisać i mówić o polskiej dramaturgii najnowszej, zaliczając do grupy różnorodnych tekstów scenicznych również te utwory, które nie spełniają zasad: zdarzeniowości, przedstawienia interakcji międzyludzkiej oraz dramatyczności sfinalizowanej rozwiązaniem konfliktu.

W tytule niniejszej książki wprowadzono słowo *dramaturgia* właśnie ze względu na szeroki zakres znaczeniowy tego pojęcia, którym objąć można zarówno tradycyjne dramaty społeczno-obyczajowe, jak i teksty o hybrydycznej formie, postdramaty, napisane jako „izolowane, czasem symultaniczne fragmenty, cytujące znane z literatury i mass mediów sytuacje i ich sekwencje”<sup>4</sup>. Wszystkie wskazane utwory charakteryzuje efekt włączenia określonych konwencji literackich i teatralnych w ramy wypowiedzi, determinowanej regułami komunikacji masowej. Z charakterystyczną dla tej ostatniej błyskawicznością przekazu, zmiennością, emocjonalnymi przeskokami i skłonnością do uogólnień<sup>5</sup>. Jednocześnie, specyfiką najnowszych, różnorodnych tekstów dramatycznych pozostaje zachowanie pamięci o gatunku: utwory te, na zasadzie pastiszu czy przywłaszczenia, eksponują/użytkują dobrze znane zabiegi dramaturgiczne z przeszłości czy też odwołują się wprost do twórczości uznanych dramaturgów.

Z perspektywy dwudziestu kilku lat, które minęły od 1989 roku, z uwzględnieniem bardziej lub mniej znaczących dyskusji i sporów, w obliczu bogactwa tekstów dramatycznych i w kontekście zmieniających się narracji o tych tekstach, warto podjąć próbę omówienia dramaturgii polskiej powstałej pod koniec XX i na początku

---

<sup>4</sup> K. RUTA-RUTKOWSKA: *Postacie dramatyczności*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 57.

<sup>5</sup> Por. P. CZAPLIŃSKI: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007, s. 184–194.

XXI wieku. Nie będzie to jednak obszerne i wyczerpujące podsumowanie ani rozległa panorama z mnogością portretowanych szczegółów. Będzie to raczej tryptyk, trzyaspektowe ujęcie omawianego zagadnienia, oparte na wybranych przykładach spośród wielu powstałych w tym okresie tekstów. Trzy części książki skomponowane zostały z pełną świadomością wykadrowania miejsc obserwacji, pozostających przedmiotem dociekań, wedle reguł poetyki niedomknięcia, w której zarysowanie ram nie oznacza zarazem maskowania szczelin. Trzy rozdziały to próba omówienia trzech fundamentalnych problemów związanych z tekstem dramatycznym, w który niejako od zarania wpisana jest konstytutywna fragmentaryczność i estetyczna niejednorodność. Poświęcam uwagę zagadnieniu *mimesis*, nawiązaniom do tradycji w postaci jawnych odwołań do utworów z kanonu dramaturgii europejskiej, wreszcie – kwestii tworzywa językowego. Całość zmierza do zobrazowania różnych przekroczeń w stosunku do klasycznych i nowoczesnych wzorców kompozycyjnych dramatu, z tym jednak zastrzeżeniem, że właściwa dramaturgii współczesnej estetyka transgresyjna<sup>6</sup> ujawnia się w polskich dramatach najnowszych nie tak powszechnie i nie tak wyraziście, jak można by sądzić. Obok wielu tekstów niejednorodnych, demontujących tradycyjne kategorie dramatyczne (paradoksalnie nadal określanych przez swych autorów jako dramaty), sporo w obszarze dramaturgii najnowszej tekstów zbudowanych konwencjonalnie, zgodnie z priorytetami i celami twórczości społeczno-obyczajowej.

Celem zasadniczym prezentowanego opracowania pozostaje przegląd najnowszej polskiej twórczości dramatycznej, omówienie dominujących strategii pisania tekstów jako dyskursów niejednorodnych i niedomknię-

---

<sup>6</sup> Por. A. KRAJEWSKA: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr – media – kultura*. Red. D. Fox, E. WĄCHOCKA. Katowice 2006.

tych, powstających na pograniczu oczekiwań i niechęci odbiorców, z intencją odwzorowania przemian politycznych, ekonomicznych i obyczajowych we współczesnej Polsce. Począwszy od końca lat 90. XX wieku zaobserwować można bowiem stopniową zmianę akcentów w obszarze dramaturgii współczesnej: zmieniają się – co oczywiste – wpisane w teksty obrazy świata; zmienia się perspektywa oglądu i sposób reprezentacji zarówno tego, co aktualne, jak i tego, co minione. Wreszcie – niewątpliwie zwiększa się zakres możliwych pytań, zadawanych przez czytelników. Pod warunkiem, że ci ostatni wykazują wolę rozpoznania najnowszej dramaturgii jako zbioru wielu tekstów, za pomocą których można skutecznie poszerzać orientację w różnych przestrzeniach i dyskursach ponowoczesnego świata.



## Nowe doświadczenia – problem *mimesis*

Pierwsze lata postkomunistycznej wolności nie przyniosły w dziedzinie dramaturgii polskiej żadnych wyraźnych przemian i przewartościowań. Publikowane w tym czasie teksty stanowiły w zasadzie kontynuację twórczości z lat 80. XX wieku, rozpiętej pomiędzy obyczajową fotografią, dramaturgią historyczną a parabolą<sup>7</sup>. Choć nie brakowało pojedynczych, znaczących utworów dramatycznych, podejmujących istotne kwestie społeczne (np. twórczość Tadeusza Słobodzianka czy emigracyjne teksty Janusza Głowackiego), to jednak można uznać, że twórczość dramaturgiczna tego czasu nie była przestrzenią uwidocznienia zjawisk przełomowych: ani w zakresie formułowania znaczących pytań na temat życia zbiorowości w nowym systemie polityczno-cywilizacyjnym, ani pod względem rejestrowania przemian tożsamościowych. Ten stan dramaturgii polskiej na początku lat 90. XX wieku wcale nie dziwi: ilustruje on bowiem sytuację zawieszenia pomiędzy: twórczością determinowaną układem politycznym, funkcjonującą w dwóch obszarach (kultury oficjalnej i niezależnej), a praktyką artystyczną w warun-

---

<sup>7</sup> Zob.: A. ŻUROWSKI: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970–1984*. Gdańsk 1988; J. KŁOSSOWICZ: *Sześćdziesiąt lat*. W: IDEM: *Antologia dramatu polskiego 1945–2005*. Warszawa 2005, s. 14–16.



kach demokratycznej wolności słowa i bezlitosnych praw wolnego rynku.

W takim kontekście dwa teksty z początku lat 90. XX wieku, autorstwa klasyków polskiej dramaturgii: Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka, brzmią dość wyraźnie. *Miłość na Krymie* z 1993 roku i *Kartoteka rozrzucona* z 1994 roku to dramaty, które można czytać nie tylko jako przykłady odwzorowania postępujących przemian historycznych, ekonomicznych, obyczajowych i mentalnych, ale również jako świadectwa totalnego rozproszenia znaczeń. Teksty obu autorów sprawiają wrażenie ujęć syntetycznych, czy – jak kto woli – parabolicznych, z właściwą i jednemu, i drugiemu twórcy poetyką wypowiedzi. Mroźek w *Miłości na Krymie* z precyzją dialektyka kompiluje kilka gatunków dramatycznych, by w finałowym akcie trzecim, w formie jednoaktówki fatalistycznej, dać wyraz chaosowi mijającego XX wieku, chaosowi, zmierzającemu do nieuchronnej apokalipsy. Różewicz z kolei, w *Kartotece rozrzuconej*, powraca do skostniałego już w formie lektury szkolnej swego wcześniejszego tekstu, by w ulubionym geście dekonstrukcji pokazać rozpad znaczeń i degradację zdarzeń: bełkot języka i natłok mechanicznych, mnożących się postaci. Uwidacznia też paradoksy teraźniejszości postrzeganej jako niekontrolowane targowisko. Oba wspomniane utwory równie dobrze potraktować można jako znaki wyczerpania się samego aktu przedstawienia: w strategii zmontowania kilku gatunków u Mrożka i w geście rozbicia *Kartoteki* przez Różewicza dostrzec można (pomimo zdecydowanych różnic pomiędzy twórczością tych autorów) pewien rodzaj podobieństwa wypowiedzi: obie świadczą o nieprzystawalności zamkniętej lub zastygłej formy dramatu do prezentacji stanu rozproszonych działań i poddanych fragmentacji, wyizolowanych z tradycji, doświadczeń współczesnego człowieka. Podobieństwa tkwią również w uwidocznionym zjawisku pęknięcia

dzielącego język bohaterów i mocno zużytą treść ich replik, a także – w wyraźnym uprzedmiotowieniu postaci, bezradnych wobec dynamicznej transformacji świata, w którym przyszło im egzystować. Powstanie tak różnych, a zarazem podobnych utworów dramatycznych w dość krótkim czasie potraktować można jako punkt graniczny: symptom kryzysu reprezentacji, znak pewnego autorskiego dystansu wobec świata przedstawionego<sup>8</sup> – w kontekście dawnych konwencji literackich oraz nowej (wolnorynkowej, poddanej mediom), a przez to obcej, jeszcze nieoswojonej przez Polaków, rzeczywistości. Punkt graniczny również z tego powodu, że utwory Różewicza i Mrożka to przykłady dramaturgii spod znaku zdecydowanego rozpoznania kondycji świata: odzwierciedlony w nich postępujący upadek zakorzenionych przekonań etycznych i bezużyteczność dotychczasowych zasad działania łączy się z rozpadem spójnej formy dramatycznej.

Utwory dramatyczne Różewicza i Mrożka tworzą sceptyczną, zaprawioną ironią wizję współczesnego świata. Samo sugestywne obrazowanie obecnego chaosu, właściwe wspomnianym tekstom dramatopisarzy, okazało się jednak z czasem dyskursem niewystarczającym. Dlatego też w później powstających dziełach dramatycznych dostrzec można stopniowy proces powrotu do naśladowania aktualnej rzeczywistości, niepozbawiony zresztą przykładów tekstów banalnych bądź niefortunnych pod względem dobranych środków reprezentacji. Co ważne, bieguny tego procesu wyznaczają z jednej strony (i pomimo wszystko) chęć odwzorowania tego, co nowe w kręgu zjawisk społecznych, łącznie z wszelkimi

---

<sup>8</sup> Por.: J. BŁOŃSKI: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 241–268; A. KRAJEWSKA: *Tadeusz Różewicz „Kartoteka/Kartoteka rozrzucona”*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. T. 2. Red. J. CIECHOWICZ, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 2001.

obyczajowymi przekroczeniami, z drugiej zaś – ewoluujące przekonanie o niewystarczalności tradycyjnych zabiegów mimetycznych, znacznie upowszechnionych i skrajnie wyeksploatowanych w różnych produktach kultury masowej.

Pewne ożywienie w rodzimej twórczości dramatycznej, przynoszące powolne przemiany, następuje dopiero w II połowie lat 90. Wtedy coraz częściej powstają teksty znamionujące „nowe” – głównie w zakresie rejestracji zmienionych okoliczności życia codziennego. Stopniowo wzrasta liczba utworów poświęconych tematom do tej pory z przyczyn oczywistych nieobecnym. Do zagadnień takich należą: bezlitosne zasady rynku pracy, które wymuszają nowe postawy i rewizję dotychczasowych wartości (*Ketchup Schroedera* Domana Nowakowskiego, *Parzyści* Beaty Dzianowicz) bądź doprowadzają do sytuacji ubóstwa i wykluczenia (*Złodziejki chleba* Ewy Lachnit), pogłębiająca się anomia relacji międzyludzkich, skutkująca wzmożoną agresją i przemocą, zwłaszcza w środowisku rodzinnym (*Truposz* Marka Bukowskiego, *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego, *Toksyny* Krzysztofa Bizio, *Czekając* Andrzeja Dziurawca, *Skaza* Marzeny Brody, *111* Tomasza Mana), problem narkomanii (*KOMPOnenty* Małgorzaty Owsiany), skrajna depresja jednostek, niezdolnych do normalnej egzystencji we współczesnej rzeczywistości (dramaty Marka Koterskiego, *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka), osamotnienie i wykluczenie, wywołane biedą, chorobą, starością czy odmienną od preferowanych norm tożsamością seksualną (*Beztlenowce* i *Bez tytułu* Ingmara Villqista, *Śmieci* Krzysztofa Bizio), wreszcie – rozwijająca się kultura medialna jako źródło wielu nowych możliwości zaistnienia jednostki w przestrzeni publicznej, ale również wielu konfliktów i czynnik opresyjny (*Pokolenie porno* Pawła Jurka, *Uśmiech grejpruta* Jana Klaty, by wymienić tylko dwa przykłady spośród licznych zbiorów

tekstów, wskazanych w artykule Łukasza Drewniaka pt. *Polski Matrix*<sup>9</sup>).

Wobec wielości i różnorodności dzieł, przedstawiających nowe sytuacje i przeżycia Polaków, spowodowane przemianą systemu politycznego i układu relacji międzyludzkich, niesłychanie istotne wydaje się pytanie o sposób transponowania tego co namacalne i doświadczone w życiu codziennym w przestrzeń tekstu dramatycznego. Pytanie o zakres i strategie naśladowania rzeczywistości, wobec której, ze względu na „bycie w środku”, nie sposób pozostać obojętnym. Z punktu widzenia *mimesis*, jako kategorii opisującej wieloaspektową relację pomiędzy światem zewnętrznym a jego werbalną reprezentacją, można wyodrębnić w dramaturgii polskiej, powstałej po 1989 roku, cztery serie tekstów. Seryjność zakłada pewną dozę powtarzalności w dominujących zabiegach odwzorowania świata, a dzięki temu – eksponowanie najbardziej popularnych (co nie znaczy powszechnie akceptowanych) tematów. Dbłość autorów o bliski związek z otaczającą nas rzeczywistością prowadzi do utrwalania w tekstach (nierzadko w zachwianych proporcjach) tego, co powszechne i tego, co osobliwe, co sensacyjne i nieznośnie oczywiste.

## I

Na przełomie XX i XXI wieku wzrosła liczba utworów dramatycznych, które wyróżnia intencjonalnie spotęgowany efekt realności. Teksty te przedstawiają zazwyczaj okrucieństwo świata, spreparowanego jako przestrzeń agresji i manipulacji. Postaci przedstawione, których życie zostało zdegradowane do poziomu drapieżnej walki o przetrwanie/dominację/zysk, zarysowane są na ogół

---

<sup>9</sup> Zob. Ł. DREWNIAK: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4.

jako bezrefleksyjni użytkownicy języka emocji, który sprowadza się do krótkich, rozkazujących komunikatów, przekazu podstawowych informacji praktycznych i przekleństw. Autorzy dramatów wybierają sytuacje skrajne, hiperbolizując elementy świata przedstawionego (akcję, postać, czas i przestrzeń) przy jednoczesnym ich zbanalizowaniu, zdeprecjonowaniu czy ograniczeniu do jednej tylko dominanty znaczeniowej. Przykładowo: *Pokolenie porno* Pawła Jurka przedstawia młodych pracowników agencji reklamowej uwiecznionych w błędnym kole konsumpcji i depresji, *Uśmiech grejpruta* Jana Klaty ukazuje dziennikarzy oczekujących na śmierć papieża, *Gang Bang* Pawła Sali prezentuje sceny bicia rekordu seksualnego, *Miss HIV* Macieja Kowalewskiego opowiada o konkursie piękności kobiet cierpiących na AIDS, *Holyfood* Marka Kochana przedstawia proces tworzenia osoby świętej w świecie konsumpcji, *O matko i córko* Roberta Bolesty łączy w wizerunku bohaterek gorliwość katoliczek z ich profesją *call girl*. Wbrew powyższemu wyliczeniu, wspólnego mianownika tych dramatów nie można szukać jedynie w doborze treści, programowo „niesmacznych” (by użyć określenia autora dwóch części antologii najnowszego dramatu polskiego Romana Pawłowskiego<sup>10</sup>). Wyróżnikiem tych tekstów jest również (a może przede wszystkim) sposób komponowania treści jako „syntetycznej realności”. Niecodzienne, manifestacyjnie nierzeczywiste sytuacje, wywiedzione z faktów obecnych w mass mediach, stanowią tkankę dramatów z założenia prowokacyjnych, w gruncie rzeczy jednak spełniających wymogi dobrze skomponowanych newsów. Sceny bulwersują i zarazem przyciągają uwagę, bo dostosowane zostały do oczekiwań przeciętnego *voyeura*, czerpiącego

---

<sup>10</sup> Zob. R. PAWŁOWSKI: *Wstęp*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. SUŁEK. Kraków 2003.

zadowolenie z podglądania tego, co dziwaczne, perwersyjne czy intymne. Nastąpiła radykalna zmiana tworzywa tych sztuk: repliki postaci to kolaż komunałów, skrótów myślowych i wulgaryzmów, zbiór niestarannie dobranych wyrazów, imitujący niedbały język potoczny. Użyte środki wyrazu deprecjonują intelektualny i emocjonalny poziom rozmówców, czasem stanowią autorski cel sam w sobie, będąc przykładem kondensacji fraz zaczerpniętych z publicystyki prasowej i/czy telewizyjnej.

Strategię pisania tych dramatów bez wątpienia można określić za Dobrochną Ratajczakową mianem „mimetyzmu medialnego”<sup>11</sup>. Opisany przez autorkę *reality drama* (jako forma ukształtowana w ramach estetyki potoczności na podobieństwo programów telewizyjnych *reality show*) byłby zatem przykładem wykorzystania wszechobecnej ikonosfery medialnej jako źródła zdarzeń i znaczeń zawartych w dramatach. Hiperbolizacja sytuacji, plakatowe, pozbawione większości cech ludzkich figury dramatyczne, nierzadko podporządkowane przedmiotom codziennego użytku i fetyszom kultury masowej, penetrowanie tego, co pospolite, marginalne, skrajne, nobilitacja schematu i banału – wszystko to pozwala również na przypisanie poetyki niektórych nowych dramatów do konwencji hiperrealizmu. W obu tych estetykach bowiem „układ odniesienia stanowią gotowe już obrazy z kręgu mass mediów, którymi żywi się świadomość powszednia podległa stereotypom podobnie, jak wszędobylskim *gadgetom*”<sup>12</sup>. Jeśli przyjąć za Jeanem Baudrillardem, że „oficjalna kultura pod presją cywilizacyjnych bodźców stała się w zastraszającym tempie »kulturą hiperrealistyczną«”<sup>13</sup>, to w odniesieniu do wspomnianej

---

<sup>11</sup> Zob. D. RATAJCZAKOWA: *Reality drama*. „Dialog” 2004, nr 7.

<sup>12</sup> S. MORAWSKI: *Mimesis i hiperrealizm*. W: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. Z. MITOSEK. Warszawa 1992, s. 59.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 60.

grupy tekstów stwierdzenie to nabiera wagi szczególnej ze względu na właściwe im liczne gesty reprodukowania znaków i obrazów przedstawionych na podobieństwo składników medialnego *show*, podrażniającego zmysły. Komunikaty sceniczne, wykorzystujące specyfikę dyskursów medialnych, projektują pewien rodzaj wizualnego i mentalnego zniewolenia odbiorcy. W kompozycji agresywnych wypowiedzi zaskakująco uproszczona została bowiem sytuacja wypowiedziana: nie ma miejsca na żadne podteksty, zbyt jaskrawe barwy świata przedstawionego nie projektują na ogół żadnego światłocienia. Można by uznać, że w omawianej twórczości dominuje estetyka niesmaku, o której w odniesieniu do nowego dramatu pisała Anna Krajewska<sup>14</sup>. Brakuje jednak w tych utworach gry *mimesis*. Pokazywana przez autorów „nierzeczywista rzeczywistość” nie ułatwia czytelnikowi procesu lektury, nie wpływa na organizację jego doświadczeń<sup>15</sup>. Problem tkwi już w punkcie wyjścia, czyli w wybranym przez autorów stylu reprezentacji rzeczywistości. Spotęgowany efekt realności funkcjonuje w tych sztukach jako matryca brutalnych relacji międzyludzkich, ale nie gwarantuje wcale efektu dotknięcia rzeczywistych problemów społecznych, a już na pewno nie powoduje przemiany perspektywy poznawczej odbiorcy, sytuowanego raczej w pozycji biernego rejestratora komunikatów, w gruncie rzeczy podobnych, dzięki homogenizacji ich treści<sup>16</sup>. Wspomniane dzieła dramatyczne budują w pewnym sensie patową sytuację odbioru: ostentacyjnie wyłamując się

---

<sup>14</sup> Zob. A. KRAJEWSKA: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr – media – kultura...*

<sup>15</sup> Por. R. NYCZ: *Literatura postmodernistyczna a mimesis. (Wstępne rozróżnienia)*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.

<sup>16</sup> Por. P. CZAPLIŃSKI: *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*. W: IDEM: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004.

z reguł formalnych dramatu, niewiele oferują w zamian, bo „przemoc” języka i słabość wytwarzanego przezeń dyskursu blokuje możliwość jakichkolwiek rozstrzygnięć interpretacyjnych<sup>17</sup>.

## II

W dramaturgii polskiej minionego dwudziestolecia wyodrębnić można również inną, dość liczną w porównaniu z wcześniej opisaną, grupę tekstów – kameralne dramaty rodzinne. Są to z reguły małoobsadowe sztuki obyczajowe, pokazujące w zbliżeniu różne relacje spokrewnionych bohaterów bądź znerwicowanych partnerów. Odwzorowują one przede wszystkim drobne konflikty między jednostkami, których cechy i postawy są często przerysowane. Mnogość tekstów tego typu pozwala mówić o serijności kameralnych sztuk obyczajowych. Zróżnicowanie w ich obrębie opiera się głównie na odmiennej tonacji opisu świata przedstawionego: od komizmu i ironii począwszy, przez sentymentalizm, aż do neonaturalistycznego pokazu brutalności i przemocy fizycznej. Sztuki te z reguły ujawniają rozpadające się więzi emocjonalne, osamotnienie i obojętność jednostek. Dominuje strategia demaskowania pozornie trwałych relacji bliskich sobie osób, manifestowana jest iluzoryczność wzorca szczęśliwej rodziny. Nierzadko, lektura tych sztuk skłania do myślenia, że to właśnie rodzina stanowi dla bohaterów podstawowe źródło opresji<sup>18</sup>.

Nienowe w dramacie polskim problemy z budowaniem pogłębionej relacji międzyludzkiej, zwłaszcza po-

---

<sup>17</sup> Por. W. BALUCH: *Po – między – nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków 2011.

<sup>18</sup> Zob. K. DUNIEC, J. KRAKOWSKA: *Performans rodzinny*. „Dialog” 2008, nr 12.



między bliskimi, powracają w dramaturgii ostatniego dwudziestolecia z uwzględnieniem standardowych tez obyczajowych i eksponowaniem aktualnych atrybutów, wśród których przeważa telefon (*Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio) i telewizor (*Nas troje* Marka Koterskiego). W obu wspomnianych sztukach teatralnych przedmiot codziennego użytku, niezbędny dla utrzymania równowagi emocjonalnej bohatera, staje się konkretem, który zastępuje realne obcowanie z drugą osobą, stopniowo wypiera potrzebę bezpośredniej rozmowy, angażując uczucia i myśli postaci<sup>19</sup>.

Konflikty rodzinne i poczucie osamotnienia, ukazane w dramatach, wynikają również z odmiennych doświadczeń pokoleniowych poszczególnych bohaterów. Za przykład mogą posłużyć teksty, w których konfrontacja postaci to konflikt różnych światów, przeciwnych postaw. Wizualizowana przepaść między pokoleniami czy partnerami podkreślana bywa w związku z przemianami politycznymi, jakie nastąpiły w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Trudność zawarcia porozumienia wynika z konieczności przystosowania się do nowej rzeczywistości, w której nie ma już miejsca na bohaterstwo motywowane młodzieńczym buntem i potrzebą walki o wolność. Pamięć o postawach buntowniczych, zestawiona z obecnym poczuciem utraty celu, rozproszenia sensu egzystencji bądź z aktualną koniecznością zabiegania o zysk, pozostaje źródłem pełnych sprzeczności zachowań i częstych kłótni postaci (*Wieczory i poranki* oraz *Przetarg* Pawła Mossakowskiego).

Ważną rolę w najnowszej twórczości dramatycznej odgrywa portretowanie kondycji człowieka skazanego na funkcjonowanie w przyspieszeniu, człowieka, od którego oczekuje się osiągnięcia sukcesu. Bohaterami tekstów

---

<sup>19</sup> Zob. J. CIECHOWICZ: *Ich troje. Telewizja jako osoba dramatu*. W: *Teatr – media – kultura...*

pozostają z jednej strony młodzi pracownicy koncernów i agencji reklamowych (*Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę* Anny Burzyńskiej, *Karaoke* Marka Kochana), z drugiej – outsiderzy, kontestujący uznane wzorce osobowe, bądź nieudacznicy, bez chęci walki i/lub bez perspektyw (kameralne sztuki Michała Walczaka, *Wolność* Andrzeja Bartnikowskiego). Zarówno jedni, jak i drudzy to bohaterowie nieszczęśliwi, niespełnieni, maskujący własne frustracje kłamstwem, złością czy agresją wobec partnerów.

Sztuki z kręgu kameralnych dramatów obyczajowych ilustrują niełatwe próby zawarcia porozumienia, nawiązywania więzi pomimo różnic i odmiennych doświadczeń (*Dobrze* Tomasza Mana, *Cicho* Mariusza Bielińskiego). Wiele dramatów uwydatnia również oschłość, oziębłość, cechujące relacje rodzinne. Źródeł tych problemów upatrywać trzeba w przeszłości postaci, w toksycznych relacjach rodziców i dzieci (*Chciałam ci tylko powiedzieć* Małgorzaty Imielskiej, *Absynt* Magdaleny Fertacz, *Cztery kawałki tortu* Marii Czarneckiej). Zdarzają się także teksty prezentujące sytuacje skrajne: traumy z dzieciństwa, związane z nałogiem czy przemocą ze strony rodziców, kończące się odwetem krzywdzonych dzieci (*Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego, *Toksyny* Krzysztofa Bizio, *Skaza* Marzeny Brody).

W większości wymienionych sztuk można dostrzec cechy stylu realistycznego: ukazanie „świata takiego, jaki jawi się w spontanicznym doświadczeniu, momentalności, aktualności”<sup>20</sup>. Służy temu szereg standardowych zabiegów iluzyjnych: osadzenie akcji w kameralnej przestrzeni (najczęściej jest nią pokój lub inne pomieszczenie zamknięte), na ogół wyposażonej w niezbędne rekwizyty dookreślające status społeczny i upodobania

---

<sup>20</sup> Z. MITOSEK: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 62.

postaci; zarys motywacji psychologicznej działań bohaterów, ukazanych w konflikcie z partnerem/w konflikcie wewnętrznym; sytuacje dramatyczne ukształtowane jako ekwiwalent rzeczywistości współczesnej, obraz życia codziennego. Przewidywalność zabiegów mimetycznych czy schematów konstrukcji akcji powoduje, że odbiorca odnosi wrażenie rozpoznania czegoś znajomego (oczywistego). W sposobie nagromadzenia konkretów świata przedstawionego dominuje co prawda funkcja referencyjna, ale trudno dopatrywać się pełnoprawnego dyskursu realistycznego. Można uznać, że efekt realności osłabiony zostaje w pewnym stopniu skutek powtarzalności pomysłów kompozycyjnych i dość jednoznacznych wniosków, jakie płyną z odwzorowania w tekstach różnych detali „prawdziwego” świata<sup>21</sup>.

Podjmując refleksję na temat sposobów naśladowania rzeczywistości najnowszej, wyróżnić można we wskazanym grupie dramatów trzy najczęściej stosowane zabiegi kompozycyjne: deformację świata przedstawionego aż do granic karykatury, techniki przywoływania przeszłości, przypominające twórczość Henryka Ibsena, wizualizacje marzeń, lęków, obsesji postaci (paradoksalnie w celu wzmocnienia siły przekazu, typowego dla dramaturgii obyczajowej, która odwzorowuje życie człowieka, jego podstawowe emocje i codzienne działania). Dobrymi przykładami – inwariantami tych rozwiązań kompozycyjnych, pozostają następujące sztuki:

- cykl utworów Marka Koterskiego z hipochondrycznym, absurdalnie przewrażliwionym bohaterem Adamem Miauczyńskim, jako wyolbrzymioną figurą nieprzystosowania, depresji, hipochondrii, nerwowości człowieka współczesnego (pierwszy z dramatów *Życie wewnętrzne*, opublikowany został już w 1986 roku,

---

<sup>21</sup> Por. W. BALUCH: *Przeciw realizmowi – w imię prawdy*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.

uznano go za przykład dramaturgii postkartotekowej, następne sztuki ukazały się kilka lat później, kolejno: *Kocham*, *Nienawidzę*, *Dzień świra*, *Nas troje*);

- jednoaktówki techniki analitycznej, ukazujące bohaterów w kameralnym starciu *tête à tête*, podczas którego stopniowo ujawniane są i dookreślane deprymujące szczegóły z ich przeszłości (np. *Beztlenowce* i *Bez tytułu* Ingmara Villqista; *Zastępstwo* Małgorzaty Owsiany);
- dramaty – montaże scen obyczajowych, w których dużą rolę odgrywa przedstawienie egzystencji postaci jako przykładu nieprzystosowania i psychicznej izolacji (*Skarb* Olgi Tokarczuk, *Dobrze* Tomasza Mana).

W licznej grupie kameralnych sztuk obyczajowych powtarzają się trzy ewidentne strategie modelowania świata fikcyjnego: naśladowanie jako parodiowanie struktur społecznych i wzorców osobowych, jako wiwisekcja różnych skrajnych czy wstydliwych motywów działania bohaterów, a także jako uzewnętrznianie tego, co stłumione bądź obsesyjne, niepozwalające usunąć się z pamięci postaci. Na podstawie przedstawionego wcześniej zbioru dramatów wnioskować można o dość miernej kondycji bohatera. Kondycji kształtowanej zresztą nie tylko pod wpływem szczególnie dokuczliwych okoliczności zewnętrznych, lecz także uwarunkowanej wyborem postawy życiowej. „Przedmiotowy stosunek do rzeczywistości: brak woli i motywacji, bierność, bezczynność i bezwład, skłonności samobójcze i niezdolność do nawiązywania relacji z innymi – określa sposób funkcjonowania bohatera współczesnego w świecie”<sup>22</sup>. Krystyna Duniec i Joanna Krakowska nazwały ten sposób prezentacji bohatera w dramaturgii najnowszej mianem klinicznego obrazu depresji. Traktując tę ostatnią jako

---

<sup>22</sup> K. DUNIEC, J. KRAKOWSKA: *Beznadzieja*. „Dialog” 2001, nr 12, s. 107.

figurę retoryczną, metaforę „sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka”<sup>23</sup>.

### III

Wśród sztuk polskich, powstałych w ciągu ostatnich dwudziestu lat, nie brakuje również utworów poświęconych życiu zbiorowości. Są to na ogół dramaty środowiskowe, portretujące członków określonej grupy społecznej czy innej (dobrowolnej bądź przymusowej, stałej bądź okazjonalnej) wspólnoty Polaków. Można je zaliczyć do dramaturgii społecznej, wyróżniając w jej obrębie zarówno sprawnie napisane komedie satyryczne czy komedie obyczajowe, odwołujące się do sprawdzonych wzorców literatury popularnej, jak i teksty aspirujące do miana naturalistycznych obrazów rzeczywistości, pomyślane jako wyzwanie dla społecznej wrażliwości odbiorcy.

Pierwszą podgrupę spośród wspomnianych dramatów – ukazujących sceny z życia zbiorowości – stanowią teksty, w których dominuje żywioł komiczny. W utworach tych uwarunkowania środowiskowe widoczne są w działaniu postaci. Pojawia się dynamiczny dialog, pełen skrótów myślowych i kolokwializmów, który pozwala ocenić mentalność bohaterów. Wypowiedzi postaci są stypizowane, zbudowane za pomocą socjolektu bądź barwnego idiolektu, pełniących funkcję zarówno informacyjną, jak i komiczną. Dzięki temu w tekstach często zawarta jest galeria postaci egzemplarycznych, reprezentantów określonej grupy zawodowej (*Tiramisu* Joanny Owsianko) bądź przedstawicieli różnych warstw społecznych, skonfrontowanych ze sobą ze względu na uczestnictwo w tych samych zdarzeniach i sytuacjach (*Żelazna konstrukcja* Macieja Wojtyszki, *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza,

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 110.

*Pielgrzymi* Marka Pruchniewskiego, *Agata szuka pracy* Dany Łukasińskiej). Wspomniane utwory tematyzują doświadczenia bliskie odbiorcy, prezentują stypizowane, ale i pełne temperamentu postaci, zaskakują dynamicznymi zwrotami akcji. Wyróżnia je komizm sytuacyjny oraz rozbudowany walor rodzajowy. To współczesne odmiany tradycyjnej komedii satyrycznej, zadomowionej w powojennej dramaturgii polskiej co najmniej od twórczości Jerzego Jurandota i Jarosława Abramowa-Newerlego, by nie wspomnieć o Sławomirze Mrożku.

Bohaterów wspomnianych tekstów cechują stereotypowość charakterologiczna i uschematyzowane zachowania, które w równej mierze gwarantują efekt ludyczny, jak i podkreślają różne aktualne problemy relacji międzyludzkich – obyczajowych (spory damsko-męskie, zazdrość, zawiść, interesowność, konflikt pokoleń) i społecznych (zacofanie, fałszywa pobożność, bezrobocie, oszustwa i wykroczenia w pracy, konflikt osobowości i roli społecznej). Dostrzegalna tendencja do ilustrowania wielu aktualnych spraw, znanych z życia codziennego Polaków, pozwala zauważyć, że dramatom tym, powstającym jakby na zadany temat, pod względem treści blisko do form publicystycznych. Niektóre z nich świadomie zbudowane zostały jako rozwinięcie tematów podejmowanych przez poradniki i tabloidy. Dynamicznie przetworzone treści obyczajowe, z odpowiednią dozą komizmu i ironii, gwarantują tym tekstom spore powodzenie u odbiorców<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Symptomatycznym przykładem pozostaje *Tiramisu* Joanny Owsianko i *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza. *Tiramisu*, spektakl przygotowany w Laboratorium Dramatu w reżyserii Aldony Figury (premiera: 4.03.2005), wywołał spore zainteresowanie widzów i wzniesił burzliwe dyskusje wokół wizerunku kobiet przedstawionych przez autorkę; *Testosteron* posłużył jako scenariusz filmu, który okazał się prawdziwym sukcesem komercyjnym (zob. <http://filmpolski.pl/fp/index.php/1217298>; <http://www.testosteron.film.pl> [data dostępu: 5.10.2013]).

Inny charakter mają utwory, w których dominuje rejestracja obrazów, ukazujących opresyjny wymiar życia w grupie skazanych na siebie ludzi. Wiwisekcji podlegają zazwyczaj członkowie lokalnych, peryferyjnych społeczności: blokowisk, prowincji, wsi. Zdegradowane, zaniedbane miejsca ewokują depresyjną przestrzeń człowieczego bytowania; nierzadko wegetacji, zawieszenia, bez szansy na zmianę bądź w oczekiwaniu na nieuchronną katastrofę<sup>25</sup>. Łatwo w takich okolicznościach o nadużycia, obojętność, krzywdy i zbrodnie. Toksyczne relacje międzyludzkie mają swe społeczno-ekonomiczne przyczyny. Brak pracy i emigracja zarobkowa rodziców są czynnikami sprzyjającymi popełnianiu przez dzieci różnego rodzaju wykroczeń, a nawet samobójstwa (*10 pięter* Cezarego Harasimowicza), fizyczna i psychiczna przemoc w rodzinie, a ponadto brak jakiegokolwiek pomocy ze strony współmieszkańców wsi doprowadza zrozpaczoną matkę do aktu samospalenia (*Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego), stagnacja życia w popegeerowskiej wsi pogłębia wszechogarniający marazm zachowań i myślenia bohaterów (*Muchy* Andrzeja Stasiuka), dostęp do narkotyków ułatwia młodym ludziom ucieczkę od przygnębiających realiów w świat kolorowych wizji (*KOMPOnenty* Małgorzaty Owsiany), trudne warunki i uprzedmiotowienie pracowników zmieniają miejsce pracy we wroga przestrzeń represji i walki o byt (*Szwaczki* Pawła Sali). To tylko przykładowe możliwości rejestrowania w utworach dramatycznych istotnych problemów społecznych. Każdy ze wspomnianych autorów nieco inaczej podkreśla temat: obok tekstów złożonych ze scen, które zachowują pozory obiektywnej dokumentacji zdarzeń, znajdują się utwory jawnie przełamujące neutralność

---

<sup>25</sup> O tym negatywnym, przytłaczającym wymiarze codziennej egzystencji bohaterów pisałam w artykule: *Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku* („Postscriptum” 2011, z. 2).

reprezentacji – bądź to w stronę zmetaforyzowanego obrazu scenicznego (Andrzej Stasiuk), bądź w kierunku pełnego zaangażowania dyskursu ideologicznego (twórczość Pawła Demirskiego). Wspólna pozostaje natomiast linearna perspektywa prezentacji zdarzeń, które pomimo kompozycji scen jako montażu fragmentów, układają się w sugestywne opowieści o bohaterach przegranych i wykluczonych.

Większość wspomnianych sztuk dramatycznych, zarówno kameralnych dramatów rodzinnych, jak i rozbudowanych dramatów środowiskowych, napisana została rozmyślnie jako utwory telewizyjne. Decyduje o tym dobór treści i sposób naśladowania, przede wszystkim zaś osadzenie akcji w zamkniętej przestrzeni czy plenerze, sprzyjającym „oku” kamery ze względu na uwydatnioną rolę szczegółu (przedmiotu bądź reakcji postaci). O telewizyjnym projekcie wykonania świadczą również wyznaczniki formalne tekstów: didaskalia, które określają odpowiednio skadrowany obraz sceniczny, a także możliwość prezentacji zdarzeń na kilku planach; delimitacja tekstu, odpowiadająca zapisowi scen filmowych w scenariuszu; potencjał wizualny tkwiący w przywołaniach wyobrażeń, majaczeń, snów i wspomnień postaci, wreszcie – kwalifikacja gatunkowa pochodząca od samego autora (np. *sztuki telewizyjne* jako podtytuł zbioru utworów Andrzeja Stasiuka).

Doskonałymi, symptomatycznymi przykładami dramatów telewizyjnych są utwory: *10 pięter* Cezarego Harasimowicza i *Muchy* Andrzeja Stasiuka. W tekście Harasimowicza obraz spadającego z wysokości bloku chłopca, powtarzany jak lejtmotyw, funkcjonuje w późniejszej realizacji telewizyjnej sztuki w postaci przebitki między scenami. W utworze Stasiuka z kolei, efekt zestawienia obrazu z telewizora z działaniami postaci przedstawionych znakomicie spełnia swe role: fabułowórczą, ekspresywną i symboliczną. Ekran telewizora stanowi nie tylko ważny rekwizyt – śro-



dek przekazu, lecz także niebagatelny nośnik znaczeń i fundamentalną płaszczyznę zaistnienia przedstawionego świata. Wizualizuje przestrzeń zdarzeń, pozostając również medium światopoglądu, wyobrażeń i lęków postaci.

Wskazane do tej pory przykłady pozwalają wnioskować, że autorzy tekstów, dążąc do zachowania aktualności swych wypowiedzi, często i wielowątkowo rejestrują różne aspekty życia społecznego, a także przemianę cywilizacyjnego paradygmatu. W obrębie świata przedstawionego w dramatach i tworzywa językowego tych tekstów coraz większą rolę odgrywają reguły dyskursu medialnego. Audiowizualne atrybuty często dookreślają przestrzeń i poziom komunikacji między bohaterami, repliki dramatyczne z kolei, budowane ze słów – sygnałów, pełniących funkcję silnych bodźców emocjonalnych, przypominają swym niekontrolowanym układem telewizyjny strumień obrazów, czyli *flow*<sup>26</sup>. W tej strategii odwzorowania realiów empirycznego (i wirtualnego zarazem) współczesnego świata ludzkich doświadczeń trudno doszukać się jednak eksperymentów mimetycznych. Jak trafnie stwierdza Wojciech Baluch: „[...] możemy raczej mówić o krzyżowaniu się elementów tradycyjnego dyskursu dramatycznego z dyskursami medialnymi, aniżeli o kształtowaniu się pewnej określonej formy dramatycznej, charakterystycznej dla epoki mediów. Media funkcjonują więc w polskim dramacie jako mozaika tematów i zagadnień, nie zaś jako określony trend w sposobie kształtowania tworzywa dramatycznego”<sup>27</sup>. Przedstawione w niniejszym opracowaniu uporządkowanie dramatów wedle dominujących, powtarzalnych serii

---

<sup>26</sup> Por. M. BABECKI: *Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu* W: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*. Red. W. BALUCH. Kraków 2009.

<sup>27</sup> W. BALUCH: *Po – między – nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym...*, s. 105.

tematycznych, pozwala na wyciągnięcie wniosku, że „tradycyjny dyskurs dramatyczny”, o którym wspomina Wojciech Baluch, przybiera na ogół formę pokrewną konwencji tekstu – obrazka rodzajowego. Nawet jeśli wziąć pod uwagę celowe pęknięcia i fragmentaryczny sposób przedstawiania relacji międzyludzkich, w większości przypadków teksty traktować można jako odpowiednio skadrowane, dość dokładne odbicie teraźniejszości, w którym walor opisowy i dramaturgia przekazu przenikają się z diagnozą publicystyczną<sup>28</sup>.

Fabuły dramatyczne, powstające z połączenia konwencjonalnych rozwiązań mimetycznych i aktualnych form komunikacyjnych, prowadzą do upowszechnienia dwóch dominujących efektów odbioru. Z jednej strony osiągnięty zostaje efekt komiczny, bo zdarzenia przedstawione w dramatach, stosowane aluzje i aktualność perypetii, z założenia i skutecznie dostarczają czytelnikowi/widzowi rozrywki. Z drugiej – sztuki wywołują efekt niepełnej, zaburzonej projekcji – identyfikacji. Wydaje się, że niektórym autorom szczególnie zależy na upodobnieniu swych postaci do odbiorcy, do jego sposobu odczuwania i reagowania, dlatego też umiejętnie wykorzystują schematy melodramatyczne. Manifestacyjne zakorzenienie scen przedstawionych w pokładach problemów codziennych wyzwała jednak pewien wariant mechanicznego odbioru, poniekąd w zgodzie z regułą naprzemiennego utożsamienia i dystansu, z zamiarem pobudzenia emocji, ale jednocześnie – z małą szansą na sprowokowanie czytelnika do krytycznego oglądu prezentowanych problemów egzystencjalnych. „Miejsce dramatu – jak pisze Zbigniew Majchrowski – zajmuje telenowela”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Zob. Z. MAJCHROWSKI: *Dramat wobec nowych form teatralnych i medialnych*. W: IDEM: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Gdańsk 2006, s. 334–335.

<sup>29</sup> Ibidem.

Nic dziwnego zatem, że wraz z publikacją licznych nowych polskich dramatów na przełomie XX i XXI wieku pojawiły się dość stanowcze, negatywne oceny sporej części tej dramaturgii<sup>30</sup>. Przyczyn krytyki szukać należy nie tylko w doraźnych tematach i przemieszczeniach w obrębie tworzywa językowego dramatów. W perspektywie tzw. długiego trwania można traktować polemiki wokół najnowszej dramaturgii jako kolejny etap dyskusji nad problemem miernej jakości polskich sztuk współczesnych<sup>31</sup>. To przykład odnowienia (w innym co prawda kontekście kulturowym, ale w podobnej tonacji emocjonalnej) tęsknoty za „światem nieprzedstawionym” w tekstach, które w opinii niektórych komentatorów nie dorastają do rangi znaczącej wypowiedzi o współczesności. Cyklicznie następujące fale krytyki wobec polskiej dramaturgii współczesnej ujawniają zatem paradoksy funkcjonowania tego typu pisarstwa, skazanego niemal z definicji na permanentny konflikt wewnętrzny: pomiędzy koniecznością zaspokajania oczekiwań odbiorców na aktualne tematy a potrzebą przewyciężania tej powierzchownie rozumianej aktualności zdarzeń przedstawionych. Wydaje się, że w przypadku dramaturgii najnowszej, tzn. tej powstałej w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, szansa uniknięcia wspomnianego konfliktu wymaga od autorów zmiany rozłożenia akcentów, tkwi

---

<sup>30</sup> Obszerne zestawienie uwag krytycznych na ten temat można odnaleźć w książce Dariusza NOWACKIEGO. Zob. IDEM: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011, s. 161–204.

<sup>31</sup> Por. uwagi na temat dramaturgii z lat 70. XX wieku w zbiorach: M. SZPAKOWSKA: *Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985, s. 55–65; A. ŻUROWSKI: *Zasoby i sposoby...*, s. 19–23. Zbigniew Majchrowski z kolei wskazuje, że wysoki horyzont oczekiwań wobec twórczości dramatycznej to symptomatyczna właściwość recepcji powojennej dramaturgii polskiej, uwarunkowana trwałością etosu teatru „misyjnego” i „monumentalnego”. Zob. Z. MAJCHROWSKI: *Dramat wobec nowych form...*, s. 327–328.

w wiarygodnych i angażujących odbiorcę próbach uobecniania przeszłości w teraźniejszości.

#### IV

Przeszłość, zarówno ta nieodległa, solidarnościowa, jak i ta bardziej zamierzchła, wojenna, nie została przywołana w dramaturgii ostatniego dwudziestolecia od razu, od momentu, w którym, przynajmniej deklaratywnie, zakończył się komunizm. Musiało upłynąć kilka lat, aby powstały sztuki uwydatniające problem postaw i działań, podejmowanych przez Polaków w czasach zniewolenia i walki o wolność. Pierwsze utwory dramatyczne poświęcone tym zagadnieniom przedstawiają, zazwyczaj na zasadzie konfrontacji, różnice pokoleniowe i światopoglądowe pomiędzy tymi, którzy uczestniczyli w zdobywaniu wolności (pokolenie etosiarzy) i tymi, którzy obecnie, w świecie konsumpcji, poświęcają się innym celom i wyznają zupełnie odmienne wartości<sup>32</sup>. Tego rodzaju teksty odsłaniają pozorność poczynań bohaterów, zarówno dominujących młodych przedsiębiorców, jak i starszych, byłych bojowników o wolność, dziś mocno zdegradowanych lub zajętych biznesem (*Przetarg* Pawła Mossakowskiego, *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego).

Jednym z ciekawszych przykładów rewizji przeszłości pozostaje *Miś Kolabo* Piotra Kokocińskiego, tekst wyróżniający się nie tylko umiejętnie poprowadzoną, pełną napięcia akcją dramatyczną. Jest to bowiem dramat odznaczający się laboratoryjnym wręcz potraktowaniem problemu niejednoznaczności postaw i wyborów jednostki, zwłaszcza w sytuacji brutalnej walki politycznej. Zmanipulowanie i zaszczucie bohatera (opozycjonisty

---

<sup>32</sup> Zob. M. CABIANKA: *Delfiny i spodoustę*. „Dialog” 2004, nr 2–3.

zmuszonego do współpracy z SB), przedstawione w sposób ascetyczny, niemal neutralnie, za pomocą krótkich, dynamicznych dialogów, wywołuje efekt silnego poruszenia odbiorcy – ze względu na wiarygodność reprezentacji klęski człowieka, prowadzącej do jego śmierci. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że *Miś Kolabo* otwiera w pewnym sensie cykl dramatów, które tematyzują przeszłość i pamięć zbiorową Polaków z intencją dotknięcia zapomnianego, nieraz wypartego problemu tożsamościowego. W przypadku tekstu Kokocińskiego nie jest to jednak tak dominująca strategia, jak np. w dramatach Magdaleny Fertacz, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, Artura Pałygi czy Tadeusza Słobodzianka. W *Misiu Kolabo* większe znaczenie ma bowiem strategia demaskowania powierzchownych, czarno-białych narracji na temat reżymowców i opozycjonistów. Natomiast w przypadku twórczości wymienionych autorów zamiary reinterpretacyjne współlistnieją z manifestacją wielości i niejednoznaczności perspektyw w prezentacji/autoprezentacji bohaterów jako przedmiotów historii. Autorzy dramatów oddają tym samym swój głos w służbę „postpamięci” – „z zasłyszanych i uwidoczniionych, siłą rzeczy fragmentarycznych, lecz wszechobecnych przekazów, jak również z wyczuwalnych przemilczeń konstruuja własne narracje”<sup>33</sup>.

Magdalena Fertacz kompiluje opowieść o rodzinie Polaków – przesiedleńców zamieszkujących poniemiecki dom, w którym przebywa także błąkająca się dusza zamordowanej niemieckiej dziewczynki (*Trash story*). Małgorzata Sikorska-Miszczyk przedstawia bohatera, który odzyskuje pełnię swej tożsamości dzięki przypadkowemu odkryciu walizki ojca – więźnia obozu koncentracyjnego (*Walizka*). Artur Pałyga prezentuje sytuację, w której

---

<sup>33</sup> Z. MAJCHROWSKI: *Ante portas*. W: *Wojna i postpamięć*. Red. Z. MAJCHROWSKI, W. OWCZARSKI. Gdańsk 2011, s. 10.

znaleźli się nauczyciele z małomiasteczkowej szkoły, zmuszeni do przyjęcia gościa z Izraela i ujawniający w tych okolicznościach własne traumatyczne przeżycia bądź skłonności ksenofobiczne (*Żyd*). Tadeusz Słobodzianek przedstawia w sposób fragmentaryczny (w kilkunastu lekcjach-obrazach) życiorysy uczniów jednej klasy: późniejszych ofiar i oprawców, uczestników zdarzeń w Jedwabnem (*Nasza klasa*). Wszystkie przywołane dramaty łączy podkreślenie problemów egzystencjalnych i/ lub konfliktów spowodowanych wojną. Dzieje się tak dzięki zastosowaniu rozwiązań dramaturgicznych, które służą „nie tyle tematyzowaniu przeszłości, ile jej dosłownemu unaocznianiu, stawianiu przed oczami widzów”<sup>34</sup>. Osiągnięciu tego efektu służą różne sposoby kompozycji świata przedstawionego: sugestywna konfrontacja bohaterów usytuowanych w różnych czasoprzestrzeniach, niejako po przeciwnych stronach barykady, będących zaledwie pionkami w sytuacji konfliktu politycznego (Magdalena Fertacz); zmierzenie się postaci z sytuacją, która wywołuje nieprzewidywalne reakcje, przynosi dramatyczne wspomnienia i wymaga od bohatera przepracowania traumy (Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Artur Pałyga); albo wreszcie – zaprojektowanie w tekście seansu pamięci zbiorowej, katalizującego niewygodne, czasem wyparte treści, na podobieństwo klisz pamięci z teatru Tadeusza Kantora (Tadeusz Słobodzianek).

Wspomniane teksty, przedstawiające bolesne doświadczenia z przeszłości, stanowią rodzaj dyskursów złożonych z bulwersującej nieraz argumentacji, które manifestują brak jednoznacznej wykładni w jakichkolwiek (jednostkowych czy zbiorowych) narracjach o świecie, szczególnie w odniesieniu do sytuacji granicznych. Wydaje się, że sugestywność takich wypowiedzi wynika ze

---

<sup>34</sup> M. SUGIERA: *I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*. „Dialog” 2011, nr 11, s. 60.

sposobu skonstruowania komunikacji z odbiorcą: teksty pisane z wyraźną dbałością o mimetyczny szczegół nie są jednocześnie drobiazgową reprezentacją konkretnych zdarzeń. Celowe pęknięcia i kontrasty, sceny bolesne i okrutne, są wyzwaniem dla obserwatora, skonfrontowanego z różnymi formami cierpienia człowieka. Tak jakby tekst, jako reprezentacja doświadczenia, w procesie odbioru budził potrzebę weryfikacji własnych przekonań bądź rozładowania skrywanych emocji. Jednocześnie, jak podkreśla Małgorzata Sugiera, „to wpisanie widzów w tekst ma na względzie nie tyle ideologiczny, co strategiczny wymiar, skoro rządząca strukturą świata przedstawionego heterotopia nie ogranicza w najmniejszym stopniu wolności widzów w ocenie scenicznych wydarzeń, a nawet pozwala im w miarę swobodnie nadawać ostateczny kształt relacji między jego odrębnymi płaszczyznami”<sup>35</sup>.

Dla uwiarygodnienia traumatycznych historii z przeszłości nie wystarcza już konwencjonalny efekt realności. Z tego właśnie powodu autorzy wybierają subiektywizację zdarzeń, obok postaci realnych pojawiają się bohaterowie upiory, kompozycja scen przypomina seanse pamięci, w których medium stanowią postaci fikcyjne, ale uczestnikami pozostają również odbiorcy, a nie tylko figury współtworzące fikcję pozornie autonomicznego świata. Toteż paradoksalnie – i analogicznie jak w teatrze – dominujący efekt deziluzji zaprojektowany już w samych tekstach dramatycznych, „staje się zakładem i gwarantem doświadczenia prawdziwości [...] gwarantem autentyzmu przeżycia, tym razem ze świadomością sztuczności, nieodłącznej od wszelkiego rodzaju praktyki artystycznej”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>36</sup> M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczeń*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.

Teksty dramatyczne, powstające jako efekt negocjacji przeszłości z teraźniejszością, pozostają dobrymi przykładami naśladowania rzeczywistości – w szerokim tego słowa znaczeniu – jako ewidentnej gry z odbiorcą. *Mimesis* realizuje się na wielu poziomach, przez ustanawianie różnych związków pomiędzy fikcją a rzeczywistością. „Grając na naszych przedstawieniach, wprowadzając nas w stan iluzji, wahania i bezradności, udając i produkując symulakry, poprzez swą grę zakłóca utarty porządek rzeczy na korzyść niekończącego się poznania”<sup>37</sup>.

Przywołane wcześniej utwory to wybrane przykłady spośród dramatów najnowszych, w grupie których zaobserwować można coraz częstsze powroty do bolesnych zdarzeń minionych. Dostrzegalne są również rozmaite strategie eksplorowania przeszłości: od prób ustanowienia emocjonalnej więzi z ofiarami wojny, po manifestacyjne gry symbolami przeszłości, które funkcjonują jako niepotrzebne śmieci czy atrakcyjne gadżety<sup>38</sup>. Symptomatyczne powroty do przeszłości w tekstach dramatycznych XXI wieku ilustrują z jednej strony przesytność treścią dramatów podejmujących tylko aktualne problemy, dominujących w ostatnich dekadach XX wieku. Z drugiej zaś – wpisują się w szeroki nurt najnowszej twórczości literackiej, filmowej, plastycznej, która czerpie swą energię z odzyskiwania „tego, co było wymazywane lub zasłaniane – bądź to propagandowo ocenzurowane, bądź nieświadomie wyparte, zepchnięte w »czarną dziurę« niepamięci”<sup>39</sup>. Zgodnie z przekonaniem, że nie tylko teraźniejszość, lecz także przeszłość, nawet ta poznana jedynie „z drugiej ręki”, stanowi istotny element w procesie kształtowania każdej jednostkowej tożsamości.

---

<sup>37</sup> Z. MITOSEK: *Mimesis – między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 46.

<sup>38</sup> Zob. FAZAN: *Zapomnienie, wyb/paczenie*. „Dialog” 2011, nr 11.

<sup>39</sup> Z. MAJCHROWSKI: *Ante portas...*, s. 11.





## (Nie)obecna tradycja

Można zaryzykować twierdzenie, że twórczość dramaturgiczna po 1989 roku, cechująca się niezwykle silną tendencją do przedstawienia tego, co najbardziej aktualne, dążąc do utrwalenia teraźniejszości, odżegnuje się od tradycji. Dorobek dramaturgiczny przeszłości nie stanowi ważnego punktu odniesienia, nie jest źródłem istotnych inicjatyw pisarskich. Ukazują się co prawda utwory, których twórcy odwołują się do dzieł poprzedników. Częściej jednak wykorzystując gotowe fragmenty fabularne służące zobrazowaniu teraźniejszości, aniżeli podejmując dialog z dawnymi tekstami. O nieobecności tradycji świadczy przede wszystkim niewielkie zainteresowanie kontynuacją myśli bądź polemiką z ideami zawartymi w dawnych dramatach. Wskazują na to trzy istotne wyróżniki najnowszej twórczości scenicznej: ograniczenie reprezentacji świata do odwzorowania zdarzeń teraźniejszych, przypadków kopiowanych z mediów i związana z tym redukcja dramaturgicznych konwencji przedstawieniowych; nieliczne odniesienia do bogatego repertuaru odmian gatunkowych dramatu; rezygnacja ze skondensowanego dialogu na rzecz wypowiedzi rejestrującej slogany i wyrażenia symptomatyczne dla określonych grup środowiskowych. Przy tej ogólnej inercji w recepcji i reaktywowaniu przeszłości, łatwo jednak wskazać

ewidentne, jednostkowe zależności pomiędzy tekstami dramatycznymi a utworami z kanonu dramaturgii europejskiej. Przykładem służą słynne utwory dramatyczne Williama Szekspira i Antoniego Czechowa, które stanowią źródło pomysłów fabularnych i kompozycyjnych dla autorów niektórych sztuk współczesnych. Obecność tradycji ujawnia się zatem w pragmatycznym podejściu do wybranych dzieł literackich, które funkcjonują w zbiorowej komunikacji społecznej w formie zredukowanych, łatwo rozpoznawalnych opowieści. Aktualizacja przeszłości następuje w procesie częściowego przywrócenia i zawłaszczania dzieł poprzedników, analogicznie – choć nie tak powszechnie – jak w przypadku najnowszej prozy<sup>40</sup>. Dzięki odwołaniom do tego, co znane (choćby z lektur szkolnych), następuje „natychmiastowe włączenie nowych tekstów w sieć społecznej świadomości literackiej”<sup>41</sup>. Można jednak zauważyć, że praktyka pisarska, oparta na odwołaniach do łatwo rozpoznawalnych sygnałów tekstowych, wywołuje różnicowane i bardzo skrajne reakcje odbiorców<sup>42</sup>.

Począwszy od lat 90. XX wieku, dość regularnie powstają teksty dramatyczne, nawiązujące do twórczości Williama Szekspira i Antoniego Czechowa. Obecne w nich wyraźne nawiązania do utworów słynnych pisarzy (nierzadko już w tytułach dramatów) wykazują spore podobieństwa, jeśli chodzi o autorskie zabiegi rekon-

---

<sup>40</sup> Por. P. CZAPLIŃSKI: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007, s. 186–190.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>42</sup> Symptomatyczna pozostaje na przykład recepcja *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka czy *Czwartej siostry* Janusza Głowackiego – dramatów, które wzbudziły bardzo różnicowane opinie krytyczne. Por. np. recenzje zgromadzone w archiwum wirtualnym wortalu [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl): <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/14878,szczegoly.html>; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/12346,szczegoly.html> [data dostępu: 5.10.2013].

tekstualizacji. Zestawienie kilku różnych tekstów dramatycznych pozwala podkreślić zbieżność strategii nawiązania do literackich wzorców i dominujące funkcje tego typu nawiązań.

W ciągu minionego dwudziestolecia teksty Szekspira i Czechowa stały się inspiracją dla następujących autorów: Janusza Głowackiego (*Fortynbras się upił*; 1990, *Czwarta siostra*; 1999), Sławomira Mrożka (*Miłość na Krymie*; 1993), Macieja Karpińskiego (*Otello umiera*; 2003), Michała Walczaka (*Podróż do wnętrza pokoju*; 2002), Przemysława Wojcieszka (*Zaśnij teraz w ogniu*; 2007) i Pawła Demirskiego (*Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty. After Czechow*; 2008).

W większości z wymienionych utworów – niezależnie od mniej lub bardziej rozbudowanych podobieństw fabuły – nazwiska Szekspira, Czechowa lub znanych bohaterów ich sztuk wprowadzone zostały bezpośrednio w repliki dramatyczne – jako znak twórczości wybitnej, choć niekoniecznie dobrze rozpoznanej przez postaci dramatu (np. w tekstach Głowackiego, Karpińskiego, Mrożka). Odniesienia te, w charakterze sygnatury, nie służą bynajmniej reinterpretacji źródła. Budują natomiast zwykle satyryczny wizerunek postaci: ich działań, dość miernego światopoglądu i przyziemnych motywacji. Nietrudno zauważyć, że zabiegi tego typu pełnią przede wszystkim funkcję ludyczną, ułatwiają komunikację z odbiorcą, który oddaje się rozrywce, odnajdując znane mu wzorce w wizerunku świata przedstawionego nowej sztuki.

Ludyczny charakter mają również częste zabiegi metateatralne, cechujące teksty Mrożka, Karpińskiego i Wojcieszka. Fragmenty sztuk Szekspira, odgrywane przez postaci dramatu, są znakomitym przyczynkiem do sportretowania bohaterów, zazwyczaj na zasadzie kontrastu w stosunku do znaczeń sugerowanych przez cytowane/parafrazowane repliki szekspirowskie. Cytaty funkcjonują

w postaci zdegradowanego słowa autorytarnego: nie wpisują się w świat wypowiadających je postaci, podkreślając tym samym komiczny czy groteskowy wymiar działań przedstawionych. Ich obecność w tekstach dramatycznych projektuje również analogie fabularne, sprowadzone przede wszystkim do wykorzystania motywów nieszczęśliwej miłości, zdrady, zemsty czy morderstwa w afekcie.

Podobne warianty sytuacyjne i różnice zachowań bohaterów uwidaczniają przepaść dzielącą porządek znaczeń i zdarzeń przedstawionych w utworach Szekspira czy Czechowa oraz chaos aksjologiczny świata współczesnego. Aktualizowane fragmenty przeszłości literackiej funkcjonują jako ślady rzeczywistości odległej, niemożliwej do ogarnięcia, momentami nieprzydatnej, choć niewątpliwie stymulującej działania i mentalność bohaterów przedstawionych. Wydaje się zatem, że zobrazowanie kontrastu światów to drugi, poza ludycznym, dominujący aspekt przywołań dramaturgii Szekspira i Czechowa. Można uznać, że ten styl nawiązania pełni funkcję ilustracyjną. Utwory słynnych dramatopisarzy stanowią dogodny punkt odniesienia dla reprezentacji teraźniejszości: bezpośrednie nawiązania i cytaty pozwalają odbiorcom na szybkie rozpoznanie źródła, ułatwiają przyjęcie wygodnej postawy poznawczej i wprowadzają typ lektury relacyjnej, polegającej na częstej konfrontacji świata przedstawionego w dramatach z wybranymi składnikami tematycznymi dramaturgii z przeszłości. Nie trzeba dodawać, że w zbiorze możliwych podobieństw i powinowactw treści priorytetem dramatów współczesnych pozostaje ukazanie różnicy w stosunku do przywołanego literackiego „wzorca”.

Czerpanie z tradycji dla zamanifestowania kontrastu pomiędzy „dawnymi a nowymi laty” ma oczywiście w przypadku omawianych tekstów dramatycznych większy walor ideologiczny niż artystyczny. We współczesnej

praktyce pisarskiej, opartej na pastiszu, trudno odnaleźć oryginalne zabiegi dramatopisarskie, można natomiast odczytać z niej krańcowo różne autorskie przekonania antropologiczne. Ilustracja wielu doświadczeń człowieka współczesnego za pomocą fragmentów dawnych dzieł dramaturgicznych pozostaje najistotniejszą wykładnią nowej dramaturgii i przestrzeni uwidocznienia najciekawszych różnic pomiędzy utworami, opartymi w dużej mierze na dość jednolitej strategii tworzenia dramatu przez nawiązania do tekstu – „autorytetu”. Poniżej omówione zostaną przykłady poszczególnych rozwiązań.

Sławomir Mrozek w *Miłości na Krymie* czerpie sporo z twórczości Szekspira i Czechowa – czyni to wyjątkowo bezpośrednio, przez liczne zabiegi intertekstualne, prowadząc tym samym dzieła wspomnianych autorów do kilku symptomatycznych wyróżników. Utwory Szekspira przywołane zostały w wymiarze tematycznym (jako przykład upragnionych ról teatralnych aktorki Lilly) oraz metateatralnym (jako scenki stanowiące treść snu poety Zachedryńskiego, obrazujące komiczne *qui pro quo* w niestabilnym układzie bohaterów kochających bez wzajemności). Mrozek wybiera sygnałny styl nawiązania do Szekspira – włącza do dramatu sparafrazowane fragmenty *Otella* i *Snu nocy letniej*, ilustrując w ten sposób znane motywy: Otello w wykonaniu Wolfa przedstawia figurę zazdrośnika, Tytania odgrywana przez Tatianę to uosobienie zaślepionej miłością kobiety. Nawet jeśli uwzględnimy katartyczne oddziaływanie scen z *Otella* na Zachedryńskiego, który dzięki tej prowizorycznej inscenizacji poznaje prawdę o ukochanej kobiecie, to przecież w świecie przedstawionym, czyli w świecie naczelników, komisarzy władzy ludowej i proletariatu, sztuka *summa summarum* okazuje się bezsilna<sup>43</sup>. Z perspektywy czy-

---

<sup>43</sup> Zob. M. SUGIERA: *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 276.

telnika/widza odgrywanie fragmentów dzieł Szekspira w dramacie Mrożka pozostaje przede wszystkim formą ubogacenia zdarzeń przedstawionych przez komiczne intermedia.

Zupełnie inaczej, choć równie wyraziście, brzmi w dramacie Mrożka Antoni Czechow. Cały pierwszy akt *Miłość na Krymie*, zbudowany na podobieństwo nastrojowych scen zbiorowych z utworów rosyjskiego pisarza, oraz bezpośrednie wypowiedzi jednego z bohaterów dramatu, kupca Czelcowa, dotyczące postaci z *Trzech sióstr* i *Wiśniowego sadu*, czynią z początku sztuki Mrożka pewien rodzaj wariacji Czechowowskich. To przykład pastiszu, który w perspektywie całości utworu zasadniczo zmienia swą rolę: z literackiej gry międzytekstowej przekształca się w rodzaj świadectwa na temat postępującej degradacji stosunków międzyludzkich, dla unaocznienia której Mrozek wybiera aluzje do sztuki Czechowa. Problem polega bowiem nie tylko na tworzeniu pęknięć w relacji bohaterów skazanych – jak pisał Szondi – na „życie we wspomnieniu i utopii”<sup>44</sup>, lecz także na charakterystycznej dla nich utracie spójnej tożsamości. Gry prowadzone przez Siejkina i Zachedryńskiego, analogicznie do steatralizowanych zachowań ich poprzedników stworzonych przez Czechowa, ujawniają: po pierwsze – nieumiejętność nawiązania relacji z innym, po drugie – rozchwianie osobowości poszczególnych bohaterów. Najważniejszy z nich, Iwan Zachedryński, predestynowany jest do wewnętrznego rozpadu zarówno ze względu na konstrukcję psychiki, jak i postępującą transformację i niekoherencję otaczającego go świata. Czechow, według prognozy zawartej w *Miłości na Krymie*, urasta zatem do roli prekursora w zakresie problematyzowania kłopotów tożsamościowych człowieka XX wieku.

---

<sup>44</sup> P. SZONDI: *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*. Przeł. E. MISIOŁEK. Warszawa 1950, s. 29.

Janusz Głowacki nawiązuje do twórczości Szekspira w sztuce *Fortynbras się upił*, a do twórczości Czechowa w *Czwartej siostrze*. W pierwszym z tych tekstów autor przepisuje akcję *Hamleta* z perspektywy Fortynbrasa, następcy tronu Norwegii, w której krwawe rządy sprawują dwaj zabójcy, byli zausznicy zamordowanego króla. Makabryczna rzeczywistość państwa policyjnego przypomina Szekspirowski teatr władzy z wpisanym w cykliczność historii mechanizmem przemocy, jako podstawą działania postaci. Głowacki uwydatnia kontrast pomiędzy tragizmem świata Szekspirowskiego *Hamleta* a groteską w świecie Fortynbrasa, gdzie utracone reguły spójności ukazane są przez upojenie alkoholem tytułowego bohatera. W historii palimpsestowej, jaką stworzył Głowacki, dzieło Szekspira funkcjonuje jako ważny punkt odniesienia, jako nośnik utraconych wartości i znaczeń, „jako idealny obraz, niemożliwe już do osiągnięcia *au-delà*, niedostępny świat po tamtej stronie lustra”<sup>45</sup>.

*Czwarta siostra* z kolei to bezpośrednie nawiązanie do Czechowa. Tym razem Głowacki sięgnął po reguły budowania czarnej komedii, farsy i komedii slapstickowej. Akcja sztuki, „lustrzane odbicie” *Trzech siostr* Czechowa, rozgrywa się w Moskwie: tam właśnie w rytmie rozczarowań i upokorzeń toczy się życie Wiery, Katii i Tani – sióstr marzących o ucieczce z Moskwy do Nowego Jorku. Choć dramat obfituje w szereg drobiazgów rodzajowych, przedstawiających zachowania, przyzwyczajenia i mentalność mieszczan końca XX wieku (nie tylko Rosjan), to jednak sprawia on wrażenie sztuki niesłychanie bliskiej

---

<sup>45</sup> M. SUGIERA: *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*. Kraków 1997, s. 42. Zob. również: B. POPCZYK-SZCZĘSNA: *Mit, mitologie, mikrohistorie w dramaturgii Janusza Głowackiego*. W: *Dramat w historii – historia w dramacie*. Red. K. LATAWIEC, R. STACHURA-LUPA, J. WALIGÓRA, E. ŁUBIENIEWSKA. Kraków 2009.



klimatowi utworów Czechowa<sup>46</sup>. Głowacki ujawnił podobieństwo słabej kondycji bohaterek i ich sto lat starszych poprzedniczek z *Trzech siostr*: jednakowo bezradnych, naiwnych i neurotycznych. Pomimo radykalnej zmiany realiów życia codziennego i reguł działania w medialnym świecie, kobiety ukazane w *Czwartej siostrze*, zawieszone pomiędzy pamięcią o zmarłej matce, doświadczeniem krzywdy a naiwną wiarą w przyszłe, lepsze życie, pozostają współczesną wersją bohaterek Czechowa.

Głowacki, tworząc w dramacie karykaturę zdarzeń i postaci, stosując dosadny język, pełen niewybrednych dowcipów, podkreśla jednocześnie uniwersalny wymiar tej obserwacji świata, którą utrwalił w swych tekstach wiek wcześniej rosyjski dramatopisarz. Autor *Czwartej siostry* wybiera jednak poetykę nadmiaru: parodiuje wszystkie elementy świata przedstawionego, mnoży schematy fabularne i elementy kultury popularnej, przeprowadza zabiegi autotematyczne i metafikcyjne – zgodnie z przekonaniem, że tylko w ten sposób może dobrze oddać chaos współczesnego świata<sup>47</sup>. Paradoksalnie jednak, w tym nadmiarze tkwi pewien rodzaj uproszczenia i redukcji treści, które ogarniają swym zasięgiem nie tylko świat przedstawiony, ale również – twórczość Czechowa jako jego źródło literackie i prymarny punkt odniesienia<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Zob. K.A. GAJDA: „Czechow (...) – było po kim dziedziczyć”. W: *Czechow sto lat później*. Red. W. SZCZUKIN, D. KOSIŃSKI. Kraków 2005.

<sup>47</sup> Por. J. GŁOWACKI: *Opowieść o dwóch Moskwach*. W: IDEM: *5 i ½. Dramaty*. Warszawa 2007.

<sup>48</sup> Por. uwagi Wojciecha Owczarskiego i Marty Karasińskiej na temat dramaturgii współczesnej w artykule *Pasożytnictwo – plaga dramaturgii?* („Dialog” 2003, nr 9). Więcej uwagi na temat związków *Czwartej siostry* z *Trzema siostrami* Czechowa poświęcam w artykule: *Widzieć jasno w zniekształceniu. Parodia w twórczości Janusza Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*. Red. J. CIECHOWICZ. Gdańsk 2013.

W tekstach autorów młodszego pokolenia odwołanie do twórczości Szekspira i Czechowa, nie mniej konsekwentne i wyraziste, wyróżnia się jednak (co zrozumiałe) innym stylem nawiązania. Teksty wirtuozów dramatu nie stanowią już ważnego punktu odniesienia w mocno nieuporządkowanym świecie współczesnym. Odgrywają natomiast rolę bagażu treści kulturowych, które można użytkować we fragmentach i równolegle z innymi zapasami znaczeń, czerpanych zarówno z tradycji literackiej, jak i kultury popularnej. Michał Walczak, Przemysław Wojcieszek i Paweł Demirski nie przepisują tekstów Williama Szekspira i Antoniego Czechowa wedle reguł dialogicznej konfrontacji znaczeń pomiędzy utworami. Od strategii palimpsestu wolą zabiegi „zaszczepiania”<sup>49</sup>: wybierają fragmenty pierwowzorów (cytaty, chwytły teatralne, postaci, sytuacje, rekwizyty) i wprowadzają je do własnych, z założenia hybrydycznych tekstów. Dlatego elementy tradycji dramaturgicznej można odczytać w tych utworach albo jako wyraźnie eksponujące swą odrębność „ciała obce”, albo – jako zawłaszczzone, stopione z innymi, składniki języka poszczególnych dramaturgów, doskonale świadomych faktu, że żadne z użytych przez nich słów nie tworzy mowy oryginalnej i niewinnej.

W *Podróży do wnętrza pokoju* Michała Walczaka nawiązania do twórczości Szekspira można odnaleźć na kilku poziomach świata przedstawionego: poczynawszy od znaczącego szczegółu czy postaci (np. czaszka przypominająca o przeszłości czy obecność tajemniczych figur dramatycznych spoza realnej rzeczywistości, inicjujących bieg zdarzeń w dramacie), przez konwencję sztuki wewnętrznej, aż po – górnolotnie mówiąc – „Hamletow-

---

<sup>49</sup> Na temat tej praktyki artystycznej pisze dokładnie Ewa REWERS. Zob. EADEM: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. DĄBROWSKI, T. WÓJCIK. Warszawa 2004, s. 93–94.

skie dylematy”, które dają się odczytać mimo grubej, karykaturalnej kreski, którą autor kreśli portret głównego bohatera dramatu. Jerzy Skóra ukazany został w okolicznościach wymagających podjęcia najważniejszych decyzji życiowych. Nieudolne próby wejścia w różne role i zapanowania nad sytuacją, przy natłoku banalnych i egocentrycznych dylematów wewnętrznych bohatera, wywołują uśmiech czytelnika, zwłaszcza w odniesieniu do dywagacji Hamleta. Należy jednak zaznaczyć, że możliwe do uchwycenia powiązania między zachowaniem Skóry a postawą duńskiego księcia nie mają charakteru znaczeń dominujących. Skóra jest niejako „wypełniany różnymi postaciami dramatu”<sup>50</sup> (wskazano już jego pokrewieństwo z bohaterami *Kartoteki* czy *Ślubu*), bez szansy na długotrwałe powinowactwo czy wcielenie, jak przystało na bohatera w stanie rozproszenia, którego tworzy – oprócz znaczącego nazwiska – zaledwie „wiązka niespójnych i fragmentarycznych scenariuszy i ról”<sup>51</sup>.

Tekst Walczaka to dobry przykład pomnożonego kodowania, ewidentnej gry z odbiorcą, który mniej lub bardziej precyzyjnie rozpoznaje różne nawiązania, preparowane według strategii znaczeń równoległych. Odwołania do twórczości Szekspira funkcjonują bowiem równolegle z innymi nawiązaniem międzytekstowymi w utworze napisanym jako kompilacja różnych sygnałów literackich oraz sensacyjnych i melodramatycznych motywów znanych z kultury popularnej (zdrada, zazdrość, akt zemsty w postaci morderstwa). W scenach dramatu nieustannie zachodzi osmoza błahości kontekstu obyczajowego i ewokowanej w przestrzeni zdarzeń przedstawionych tradycji dramaturgicznej i teatralnej. *Podróż do wnętrza pokoju*, jeden z wcześniejszych tekstów Walczaka, ilustruje w pew-

---

<sup>50</sup> D. KOŚCIŃSKI: *Rozpadlina*. W: M. WALCZAK: *Podróż do wnętrza pokoju*. T. 1. Kraków 2010, s. 20.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 21.

nym sensie proces poszukiwania przez dramatopisarza własnego języka wypowiedzi, utrudniony przez przekonanie o niemożliwości zaistnienia głosu w pełni autonomicznego. Przyjęcie takiej perspektywy pozwala stwierdzić, że bohater dramatu, ukazany w sytuacji rozpadu tożsamości, to pewnego rodzaju odpowiednik figury autora, wpisanej w tekst, w którym obowiązuje nieustanny „synkretyzm płaszczyzn odniesienia”<sup>52</sup>.

W inny sposób nawiązuje do twórczości Szekspira Przemysław Wojcieszek w utworze *Zaśnij teraz w ogniu*, napisanym i wyreżyserowanym na zamówienie Teatru Polskiego we Wrocławiu w 2007 roku<sup>53</sup>. Autor sytuuje akcję w środowisku aktorów. Sztuka uwyrażnia różnice i konflikt pomiędzy członkami rodziny, przedstawicielami starszego i młodego pokolenia. W wypowiedzi postaci wpisane zostały cytaty empiryczne z dwóch utworów Szekspira: *Romeo i Julia* oraz *Żywot i śmierć króla Jana*. Sygnalizują one role, nad którymi pracują aktorzy, wprowadzane są w sytuacjach prób teatralnych.

Cytaty ze sztuk Szekspira w dziele Wojcieszka, funkcjonujące z pozoru jako „ciała obce” w świecie i języku bohaterów uwikłanych w pokoleniowe konflikty, stopniowo uzyskują jednak rangę równoprawnych składników wypowiedzi, dookreślających stanowiska i emocje postaci. Sztuka przedstawia problem znany z *Romea i Julii* – miłość pary młodych aktorów, uczucie nieakceptowane przez rodziców dziewczyny. W kolejnych scenach okazuje się, że przywołanie utworów Szekspira w dramacie ma przede wszystkim wymiar pragmatyczny, związane jest z rozwojem akcji. W młodym aktorze Michale niebezpiecznie szybko rodzi się pragnienie zemsty na rodzicach

---

<sup>52</sup> Por. G. GROCHOWSKI: *Tekstowe hybrydy*. Wrocław 2000, s. 12–17.

<sup>53</sup> *Zaśnij teraz w ogniu*. Spektakl teatralny. Scenariusz i reżyseria: Przemysław Wojcieszek. Teatr Polski we Wrocławiu, prapremiera: 5 października 2007 r.

ukochanej. Wzrost napięcia sprawia, że bohater zaczyna mówić frazą szekspirowską, a w finale akcji – dokonuje morderstwa i sam ginie. Ten sposób nawiązania do twórczości Szekspira jest jednocześnie próbą ustanowienia częściowej analogii pomiędzy bohaterami: postaci ze sztuki Wojcieszka, podobnie jak bohaterowie tragedii, oddają się bardzo groźnym w skutkach namiętnościom, prowadzącym do krwawych zbrodni. Aktualizacja dwóch sztuk Szekspira w takiej właśnie formie stanowi przykład odwołania do przeszłości literackiej jako zbioru różnych istotnych, wzorcowych wątków dramatycznych, w tym przypadku – do takiego układu działań, w którym nie-szczęśliwa miłość bohaterów prowadzi do kryminalnej pointy zdarzeń.

Zdecydowanie inaczej czerpie z zasobów tradycji Paweł Demirski w utworze *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty. After Czechow*. Autor nie manifestuje, jak Michał Walczak, rozbicia tożsamości bohatera, funkcjonującego wśród mnogich projektów i przeterminowanych wzorców; nie korzysta z potencjału fabularnego dawnych dramatów, by tak jak Przemysław Wojcieszek szukać analogii między bezlitosną i trywialną codziennością współczesnych bohaterów a namiętnościami ich szekspirowskich poprzedników. Demirski sięga po *Wujaszka Wanię* Czechowa, by obnażyć społeczne wykluczenie „postczechowskich” postaci, spowodowane nie tylko ich psychiczną inercją, ale przede wszystkim względami socjalnymi i ekonomicznymi. Zachowane z imienia i nazwiska postaci ze sztuki Czechowa, świadome swego literackiego pochodzenia, nieustannie ujawniają sytuację teatralną, by skomentować nędzny status wujaszka Wani – nieudacznika i ofiary transformacji, który od ponad stu lat usiłuje zastrzelić Sieriebriakowa. Postaci dramatu przedstawiane są jako figury uwięzione w historii wymyślonej przez Czechowa, a jednocześnie świadome reguł świata kapitalistycznego, w którym miliony innych, rów-

nie miernych wujaszków, nie potrafią zarobić pieniędzy. Demirski dopisuje zatem osobliwy ciąg dalszy do fabuły dramatu: manifestuje wywłaszczenie postaci Czechowa z ich macierzystego języka i świata, by ujawnić bezużyteczność „starej” akcji i dawnych konfliktów dramatycznych do opisu współczesności<sup>54</sup>. A zarazem – by bardzo wyraźnie i ironicznie podkreślić schematy percepcyjne odbiorcy, oczekującego bohatera, którego można polubić i któremu można współczuć. Przepisanie dramatu Czechowa polega na pokazaniu radykalnych przesunięć w zachowaniu i motywacjach działania bohaterów, o których w świecie gospodarki wolnorynkowej mówić trzeba w zupełnie innym języku:

SONIA

wujaszku to że ty nie masz nie znaczy  
że ja też mam nie mieć nie posiadać –  
mi też cały czas brakuje –  
żeby móc normalnie korzystać ze zdobyczy  
i to jest naturalne  
że jednym wychodzi a innym nie –  
poza tym potrzebuję zaplecza  
dla swoich równych szans  
i szans na konkurencję –  
więc dlatego wujaszek możesz sobie strzelać –  
ale ja na to patrzeć nie muszę –  
co nie znaczy że nie jest mi żal –  
ale wolę żeby ciebie mi było żal  
– niż drogi własnego rozwoju o!<sup>55</sup>

Dramat Czechowa przywołany został w sztuce Demirskiego jako rodzaj atrapy, schematu poznawczego,

---

<sup>54</sup> Zob. J. WICHOWSKA: *Aktualność tekstu. Rozmowa z Pawłem Demirskim*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.

<sup>55</sup> P. DEMIRSKI: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty. After Czechow*. W: IDEM: *Parafrazy*. Warszawa 2011, s. 167.

ożywionego pomysłem wprowadzenia bohaterów szyderczo komentujących akcję *Wujaszka Wani*. Można zauważyć, że w każdej replice obnażają oni ponadto klęski życiowe Wojnickiego, stanowiące przykład potwierdzający tezę o wykluczeniu jako subwersywnej regule demokracji. Na zgłiszczach przeszłości literackiej opowiedziana została kontrastowo odmienna od źródła narracja o wyszydzonych ludziach we współczesnym świecie „neoliberalnej naszej gospodarki”<sup>56</sup>.

Przywołane przykłady uobecnienia tradycji literackiej w dramaturgii ostatnich dwudziestu lat przyporządkować można statycznemu aspektowi kontynuacji „wzorów” z przeszłości<sup>57</sup>. W ramach tej strategii pisarz „nawiązuje do konkretnych rezultatów, przejmując ukształtowane i już »zamknięte« formy”<sup>58</sup>. Autorzy wskazanych utworów scenicznych cytują i dokonują trawestacji źródeł. Preferują przede wszystkim wykorzystywanie gotowych konwencji (stylistycznych, dramaturgicznych, fabularnych). Podejmują wysiłek jednokierunkowego zestawienia znanych, dawnych treści i nowego kontekstu – stosując jawne zabiegi intertekstualne, proponując odbiorcy ułatwioną sytuację komunikacyjną. Zmierzają przede wszystkim do zobrazowania przemian, jakie zaszły w rzeczywistości i kulturze najnowszej.

Powszechnie obecnie spotykana praktyka intertekstualna (w sytuacji, kiedy oryginalność aktu twórczego ustępuje pola skuteczności aktu porozumienia osiąganego przez nawiązanie do starych wzorów) utrudnia dokonywanie zdecydowanych rozstrzygnięć pomiędzy statycznym a dynamicznym stosunkiem do tradycji. Pomimo tego, wskazane przykłady tekstów dramatycznych

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>57</sup> Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*. W: IDEM: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. T. 5. Kraków 2000, s. 45–49.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 46.

ujawniają pewien problem w jakości nawiązań do słynnych utworów dawnych dramatopisarzy. Wydaje się, że większość autorów, niezależnie od metryki i preferowanej poetyki wypowiedzi, podporządkowuje się założeniu o integralności sensu dzieł z tzw. kanonu dramaturgii powszechnej<sup>59</sup>. Dlatego każde przywołanie utworów z przeszłości wiąże się z procesem wskrzeszania znaczeń zastanych w ramach dominujących, uschematyzowanych przekonań lekturowych i co za tym idzie – uderza w ów zastygły sens określonego dzieła, manifestując pęknięcia i kontrasty. Wnioski są dość oczywiste: „dawne” nie pasuje do „nowego”, innego już świata, choć jednocześnie – jako spauperyzowany tekst kultury – zalega w pamięci twórców i uczestników komunikacji literackiej. Autorzy wybierają i przedstawiają w tekstach dwie istotne postawy wobec przeszłości: tęsknotę, spowodowaną utratą/unieważnieniem epistemologicznych wzorców, albo zdecydowaną negację odległej wizji świata, którą – jako przeszkodę – należy rozbić, by pozbyć się kulturowego balastu.

We wskazanych przykładach powrotów do klasyki najbardziej brakuje dystansu do samego aktu przywołania elementów przeszłej twórczości dramaturgicznej (nawet w tych tekstach, które manifestują niestabilność stworzonego dyskursu). Można przecież wyobrazić sobie zderzenie przeszłości i teraźniejszości bez minimalizowania (czy celowego ograniczania) perspektyw poznawczych i bez deprecjonowania obu skonfrontowanych wizji świata. Lektura wspomnianych utworów dramatycznych pozwala wysunąć wniosek, że aby zapewnić skuteczność komunikacji, o teraźniejszości w perspektywie przeszłości „trzeba inaczej opowiadać, rezygnując [...] z wiary

---

<sup>59</sup> Por. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 168–175.



w samoczynną siłę tradycji”<sup>60</sup>. Jednocześnie nie warto sprowadzać brzmienia dawnych przekazów do poziomu uproszczonych czy ośmieszonych znaczeń.

Gdyby odnieść się do rozważań na temat kontekstowego uwarunkowania nie tylko subiektywnej lektury, lecz także każdego jednostkowego dzieła<sup>61</sup>, można by oczekiwać utworów eksponujących problem sytuacyjnie i podmiotowo uwarunkowanego rozpoznania przeszłości, która nie stanowi przecież zastygłego monolitu. Może wówczas, przy zaakcentowaniu nietrwałych znaczeń zarówno literackiego źródła, jak i jego obecnej aktualizacji, pojawiłaby się większa szansa na zarysowanie dynamicznych związków i/czy konfliktów z poddaną ciągłym procesom fragmentacji i rekombinacji, samą w sobie dość niestabilną i „podejrzaną” tradycją.

---

<sup>60</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 16.

<sup>61</sup> Zob. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy...*, s. 167 i in.

## Teatr języka\*

Spośród licznych tekstów pisanych obecnie dla teatru, zarówno tych tradycyjnych w formie dramatów scenicznych czy telewizyjnych, jak i programowo niespójnych tekstów-scenariuszy teatralnych, coraz częściej dają się zauważyć utwory manifestujące nieprzezroczystość swego tworzywa językowego. To język staje się prawdziwym bohaterem tej dramaturgii, jej priorytetem, co rzutuje znacząco na sposób prowadzenia akcji, na zarysowanie postaci czy użycie określonej konwencji dramatycznej. Kreowane przez autorów „tekstowe światy” mają różnicowaną siłę oddziaływania. Choć wszystkie aspirują do miana wiarygodnych reprezentacji rzeczywistości współczesnej, nie wszystkie z jednakową skutecznością wywołują u odbiorcy przekonanie o „dotknięciu” realności. Niektóre z nich pozostają przede wszystkim przykładami bricolage’u w funkcji ludycznej i autotematycznej, z ograniczoną mocą referencyjną. Liczba i różnorodność zabiegów, podkreślających status tworzywa, czyli słowa dramatycznego, pozwala jednak opisać niektóre utwory sceniczne (wcale niemałą część nowej dramaturgii) w kategoriach teatru języka.

---

\* Miejsce pierwodruku: „Dialog” 2011, nr 12. W niniejszej publikacji tekst poddano nieznacznym modyfikacjom i uzupełnieniom.

Pojęcie „teatr języka” pojawia się w rapsodycznej koncepcji dramatu, autorstwa Jeana-Pierre’a Sarrazaca, dla opisanie coraz bardziej złożonej dialektycznej relacji pomiędzy „brakującą tożsamością a wypowiedziami z różnych źródeł w ramach teatru, który nie jest już narracyjny, lecz posiłkuje się komentarzem, autobiografią, powtórzeniem, strumieniem głosów krzyżujących się w trakcie inscenizacji nagiego aktu mowy”<sup>62</sup>. Termin ten sygnalizuje proces rozpadu/rozwarstwienia podmiotu przedstawionego, ukazywany w literaturze od ponad stu lat. Równolegle opisywania tego procesu podejmowali się filozofowie podmiotowości z przełomu XIX i XX wieku. Dogłębne rozpoznanie wspomnianego zjawiska zawdzięczamy oczywiście psychoanalizie, a w literaturze dramatycznej – Augustowi Strindbergowi, twórcy dramatu subiektywnego.

W najnowszej dramaturgii polskiej, w rytmie powtórzeń i przekształceń, powraca temat podmiotu rozproszonego, skazanego dziś już nie tylko na błędy samookreślenia i samorozpoznania (warunkowane tym, co zewnętrzne, i tym, co wyparte), lecz także – na deprymującą konieczność funkcjonowania w niejednoznacznej, zwielokrotnionej przez media i wewnętrznie sprzecznej rzeczywistości świata zewnętrznego. Nic dziwnego zatem, że przedstawienie kryzysu tożsamości dokonuje się w tekstach przez ujawnianie rozdźwięku pomiędzy podmiotem a wypowiedzianym przez niego słowem, przez podkreślanie teatralności zachowań postaci i bełkotu komunikacyjnego. Wskazują na to powszechnie, czasem nagminnie stosowane środki wyrazu: obecność nieskoordynowanych głosów mówiących, strategie metateatralne, wykorzystanie słów zużytych w dyskursie publicznym jako podstawowej materii monologów i dialogów. Wydaje się

---

<sup>62</sup> *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.P. SARRAZAC. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 129.

jednak również, że dostrzegalny w nowej dramaturgii polskiej proces inscenizacji (aktów) mowy służy nie tylko uwypukleniu dobrze znanego kryzysu podmiotowości. W niektórych utworach akcent pada na inne aspekty funkcjonowania tego, co przedstawione i zarazem niejako zawłaszczane przez specyfikę użytego języka, czyli przedstawiającego medium. Właśnie taką perspektywę przyjął, podejmując rozważania na temat teatru języka. Będzie to spojrzenie na „wystawiany na pokaz” język nowego dramatu, na stosowane przez autorów zabiegi obnażania tworzywa w coraz częstszych aktach manifestacji „przedstawiającego”, czyli słów, fraz, cytatów, zdań, zwrotek i refrenów obecnych w tekstach, które niekoniecznie respektują tradycyjną formę dramatu, i niekoniecznie zespalają wypowiedzi postaci w „porządne” dialogi.

Najchętniej wybieraną przez wielu dramatopisarzy i dramaturgów strategią naśladowczą, pozostaje podkreślenie potoczności wypowiedzi bohaterów. O ile większość autorów, którzy pokazują w swych tekstach przytłaczającą codzienność, przestrzega zgodnej z konwencją zasady prezentacji i dookreślania bohaterów wedle używanych przez nich socjolektów, o tyle w niektórych ze sztuk dochodzi do przemieszania tego, co potoczne, kolokwialne i wulgarne z językiem metaforycznym, czasem wręcz z poetyckim frazowaniem replik. Te właściwości stylistyczne wyróżniają przede wszystkim teksty Lidii Amejko, Doroty Maślowskiej, Mateusza Pakuły, Zyty Rudzkiej, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, Michała Walczaka i Szymona Wróblewskiego. Każdy z wymienionych autorów, posługując się właściwym sobie sposobem zestawiania słów, koncentruje uwagę czytelnika na języku przedstawionym jako tworzywie poddającym się wielorakiej manipulacji, a dopiero w dalszej kolejności i w efekcie tych zabiegów – na przedstawieniu fikcyjnej rzeczywistości. Najistotniejszym zadaniem tak różnych

twórców pozostaje niejako „pocięcie języka, zbrukanie go, a z drugiej strony układanie go od nowa”<sup>63</sup>.

Spośród najczęściej stosowanych w dramaturgii najnowszej zabiegów uwydatniania języka (przedstawiającego i jednocześnie przedstawionego) dają się wyróżnić:

- manifestacyjnie rozbudowana lub zaburzona składnia z częstą inwersją, wieloma anakolutami, powtórzeniami wyrazów i symptomatycznym brakiem znaków przestankowych – jako narzędzia stylizacji na język potoczny, ale również jako wyznaczniki oralności języka, którego artykulacja umożliwia wydobyć rozmaitych akcentów intonacyjnych i interpretacyjnych, np. *Kopalnia* Michała Walczaka, *Między nami dobrze jest* Doroty Maślowskiej, *Księżę Niezłom* Mateusza Pakuły;
- nasycenie kolokwialnych replik postaci zaskakującymi zestawieniami słów, rozbijanie frazeologizmów i tworzenie nowych, nietypowych połączeń wyrazowych:

AGATA Drgam, bardzo drgam. [...] Też jakby pałeczką zajadłości przydybana zostaje perkusyjność mego serca co w sumie nazwałabym to serce bardziej pastuszkowym fletem gdyż często podążał za jego głosem trujący szczur grzeszności. Więc moje serce. Poza tym moja poza zewnętrzna, moje siano wewnętrzne, mój kurz, mój okrucieństwo, moja skóra wyprawiana kiedyś tam w dalekie podróże. Nic z tego absolutnie nic się już nie chce oderwać. I wszystkie należące się mojemu brzuchowi bebechy. Migrują one w nietaj-

---

<sup>63</sup> *Poezja miasta. Rozmowa z Michałem Walczakiem*. W: *Gang Bang* Paweł Sala, *KOMPONENTY* Małgorzata Owsiany, *Nocny autobus* Michał Walczak. Red. I. GAŃCZARZUK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2005, s. 236.

nym dość kierunku, czyli że do orzeszka. I jestem pusta do białości. Nie obdarzona w kości<sup>64</sup>

- stylizacje wpisane w potoczny, czasem wulgarny język postaci jako przykład płynnych, zbudowanych na zasadzie ironii przejść pomiędzy stylami, np. *Farrago* Lidii Amejko czy *Kac* Michała Walczaka:

SZCZEPAN Szczęście tuczy, coś w tym złego.

SYLWEK Coś nudnego, coś starego.

SZCZEPAN Że się tobie nie układa, żaden powód, byś jak taran w moje życie się tu wkładał.

SYLWEK Miałem kiedyś przyjaciela, do kielicha, do pacierza, z którym w knajpy mroczności buntowałem się przeciw miałkości. Nikotyny chmury białe spowijały myśli nasze, słowa śmiały. Tak tradycję odnawiałim, przodków naszych, co z zaborcą, ciemną nocą, plany walki układali.

SZCZEPAN Jakich przodków, co ty chrzanisz?

SYLWEK Czy ty przodków masz już za nic? Ja ci mówię o powstaniach, strajkach, buntach i zesłaniach. Czy i z tego będziesz kpić?

SZCZEPAN Może przestań tyle pić...<sup>65</sup>

- łączenie wyrazów potocznych w wypowiedzi metaforyczne czy tworzenie neologizmów jako przykłady autorskiej kreatywności językowej, wykorzystania bogactwa mowy codziennej, łącznie z żargonowymi powiedzonkami i aktualnymi dowcipami:

SZEMKEL Sąd Ostateczny ogłaszam, Sąd Ostaaa-teeeecnyyyy, mieści się wam to w głowie? Sąd

---

<sup>64</sup> M. PAKUŁA: *Miki Mister DJ*. W: IDEM: *Biały dmuchawiec*. Kraków 2010, s. 63–64.

<sup>65</sup> M. WALCZAK: *Kac*. W: IDEM: *Podróż do wnętrza pokoju*. T. 1. Kraków 2009, s. 132.

Ostateczny się zaczyna, tak, myśleliście, że nie nadejdzie? Że to tylko strachy na Lachy i inne narody, że to straszak, legenda religijna, wymysł chrześcijański, że nic takiego nie będzie, że czeka was pozytywne rozplątywanie w Istocie Najwyższej? Że Jednia z Bogiem, że cudowny powrót do Boskiego Jajka, użółcenie się w Boskim Żółtku albo doklejenie do Wielkiej Kleistości Boskiego Białka? I wszystko to tak po prostu? Miłosierdzie? Bo Bóg jest Miłością, Wybaczalnością i Dobrością, i nie będzie na was krzyczał, za te wasze drobne potknięcia i upadki karał? Ojoj, że niestabilna postawa pionowa? I tak karać, od razu karać? Do Piekła zsyłać, którego przecież nie ma, bo Bóg jest Dobrością, Miłością i Itakdalnością? Nooo? Myśleliście tak? A tu skucha-ropucha, Wielka Rozpierducha, Sąd Ostateczny w Realu, nie w wirtualu, w prorocत्वach zapowiadany, w słowach sugerowany, sąd nad istotami z krwi i kości, Sąd nad waszymi uczynkami – ojoj, nie trzeba było niedobrym być dla bliźniego, dobrym trzeba było być, dobro czynić każdego dnia, dobrem obdzielać cztery strony świata, piłować to Dobro niemiłosierdzie, żeby wióry leciały we wszystkie strony [...] <sup>66</sup>

- rozmaite zabiegi fonetyczne: obecność rymów, sąsiedztwo podobnie brzmiących, choć zróżnicowanych znaczeniowo wyrazów (*Miki mister DJ* Mateusza Pakuły, *Pęknięta, obwiązana nitką* Zyty Rudzkiej, *Nocny autobus* Michała Walczaka).

Pomimo stosowania wielu zabiegów stylistycznych, wydaje się, że tworzenie niecodziennych, wyszukanych

---

<sup>66</sup> M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Katarzyna Medycejska*. „Dialog” 2008, nr 3, s. 43–44.

sformułowań w dialogu dramatycznym nie jest celem samym w sobie. Wykorzystywane przez autorów rozmaite środki językowe można potraktować jako przykłady inwencji lingwistycznej, służącej stworzeniu wypowiedzi postaci, pełnych błędów i niekonsekwencji, a zarazem barwnych i osobliwych.

Wychodzenie poza kalki językowe, łączenie różnych zwrotów i poziomów stylistycznych wynika również z potrzeby obciążenia słów nowym, choćby krótkotrwale nieoczywistym znaczeniem, na przekór standardowym treściom. Manifestowane przez autorów gry językiem, jako zużytym i zarazem reutilizowanym tworzywem, ilustrują żmudny i trudny akt tworzenia jednostkowej wypowiedzi autorskiej w świecie multiplikowanych przekazów i wielorakich bodźców, nad którymi trudno zapanować. Problem indywidualnej, osobistej perspektywy tkania własnej opowieści przez zestawienie różnych bohaterów i wątków w jednym tekście dramatycznym wielokrotnie powraca w rozmowach z autorami, publikowanych na łamach „Dialogu”<sup>67</sup>. Tak, jakby próby maksymalnego wyzyskania możliwości, które tkwią w mocno podupadłym tworzywie językowym, stanowiły dla pisarzy antidotum na przypadłości komunikacji międzyludzkiej, tzn. postępujący nadmiar słów i jednocześnie pustosłowie.

Otrzymujemy zatem jako odbiorcy coraz liczniejszą grupę tekstów, powstających niejako z popiołów, tzn. z przywracanych do życia resztek języka, który dawno już utracił silny związek z rzeczą. W pewnym sensie patronuje tym zabiegom twórczość Tadeusza Różewicza: wiersz *Ocalony* wprowadzony został w formie cytatu w dwóch tak odmiennych tekstach, opisujących współ-

---

<sup>67</sup> Zob. np. *Sztukowanie rzeczywistości. Rozmowa z Lidią Amejko*. „Dialog” 2006, nr 8; *Trauma rzuca nam rękawicę. Rozmowa z Zytą Rudzką*. „Dialog” 2011, nr 3.



czesną rzeczywistość, jak *From Poland with love* Pawła Demirskiego i *Miki mister DJ* Mateusza Pakuły. Stanowi on swoiste *memento*, ale nie pełni już funkcji słowa autorytatywnego, odgrywa raczej rolę kalki myślowej, która prowokuje do kolejnych użyć w nowych wariantach. Tym samym, jako zabieg retoryczny, w pełni przynależy do zakorzenionej w literaturze strategii tworzenia „tekstów drugiego stopnia”. Miernikiem ich skuteczności pozostaje zdolność do wiarygodnego zobrazowania rozmaitych (jednostkowych bądź zbiorowych) doświadczeń; sposób użycia języka (zdecydowanie nieprzezroczystego) wprowadza napięcie poznawcze u czytelnika, skonfrontowanego z problemem zawłaszczenia ludzkiej pamięci i świadomości przez różne społeczne, ideologiczne, historyczne czy literackie dyskursy.

Autorzy tekstów, które określić można mianem teatru języka, stanowczo odrzucają proste zabiegi referencyjne. Odwzorowują zdarzenia i sytuacje z wyraźnym pominięciem zapisanego w tradycji efektu mimetycznego, wymagającego, aby naśladowanie działań bohaterów odbywało się zgodnie z regułami: prawdopodobieństwa, spójności, ciągu przyczynowo-skutkowego. Nie znaczy to jednak, że twórcy rezygnują z podejmowania aktualnych tematów i powszednich problemów. Wręcz przeciwnie, codzienność portretowana z uwypukleniem tego, co osobliwe w języku i irracjonalne w przebiegu zdarzeń, zyskuje kształt bardziej wiarygodny, zwłaszcza w porównaniu z utworami, które oferują proste sposoby kopiowania tzw. realności. Teksty dramatyczne, skomponowane jako ciąg sugestywnych (czasem metaforycznych, czasem groteskowych) scen-obrazów, układają się w przekonujące, choć niekoniecznie pełne pod względem fabularnym, historie jednostkowych doświadczeń i przeżyć. Fragmenty zdarzeń przedstawionych to zazwyczaj momenty z biografii ludzi przegranych, opuszczonych, odrzuconych. O dystansie autorskim wobec świata przedsta-

wionego świadczy ironiczny stosunek do przebiegu i możliwości zobrazowania zdarzeń. Ujawnia się także postawa empatii wobec bohaterów. Zróżnicowane mikroświaty, w których bohaterowie ujawniają własne emocje i nieszczęśliwe biografie, odnaleźć można m.in. w tekstach Olgi Tokarczuk (*Skarb*), Zyty Rudzkiej (*Cukier Stanik*), Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk (*Walizka*), Julii Holewińskiej (*Ciała obce*), Artura Pałygi (*Ojciec nasz*) czy Michała Walczaka (*Kopalnia*):

ADZIO Tego lata stało się zatem wiele zdarzeń różnorodnych, a więc po pierwsze, dziadkowi zabrano jego ulubioną muzykę, przez co stał się smutny, a zatem nie mógł spać i wychodził na dziwne nocne spacerzy, po drugie, moim zdaniem, dla mnie cały świat się przewrócił przez moje utrudnione uczucie co do Julki, a po trzecie... wszystko zrobiło się dziwne, ale to tak podobno bywa, że kiedy człowiek popadnie w swoje uczucie, to tak bywa dziwnie i jak sen, przynajmniej dla mnie. I tu poprzestanę na moment opowiadać, jako że człowiek zwyczajnie prócz opowiadania potrzebuje także pożyć, żeby potem miał o czym opowiadać co do różnych zdarzeń. A poza tym, nie o wszystkim będę opowiadał, gdyż są rzeczy, o których nie chce mi się opowiadać, gdyż są zwyczajnie moje i nikomu nic do tego<sup>68</sup>.

Inny sposób prezentacji świata w tekstach, wyraźnie ujawniających swe językowe tworzywo, wiąże się z tematem wtórności, nieautentyczności, seryjnego powtarzania wzorców na zasadach pastiszu czy recyklingu. Ujawnia się to zarówno na poziomie prezentowanego

---

<sup>68</sup> M. WALCZAK: *Kopalnia*. „Dialog” 2004, nr 8, s. 13–14.

układu zdarzeń, jak i w konstrukcji postaci, ukazanych w sytuacjach dokonywania nieustannego wyboru ról, które służą im w międzyludzkiej grze o własne interesy. Znakomitym przykładem może być twórczość Michała Walczaka. Autor, niesłychanie wyczulony na schematy komunikacyjne i deprymujące standardy zachowań, pisze teksty, w których stara się wskazać konflikt między pragnieniem jednostki a jej rolą społeczną, między szczerością a wyrachowaniem bohatera, między postacią a językiem. Do sztuk manifestujących bełkot, zużytą cudzą mowę, można zaliczyć również teksty Doroty Masłowskiej (*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, *Między nami dobrze jest*) oraz Mateusza Pakuły (np. *Wejście smoka. Trailer*). Wspomniani autorzy, mistrzowie kompilacji i hiperbolizacji przekazu, tworzą tym samym maksymalnie uprzedmiotowionych bohaterów, którzy pozostają rodzajem instrumentu do wygłaszania zapożyczonych i groteskowo przebudowanych treści. Sens wypowiedzi dramatycznej, nietrwały i „pulsujący”, pełen sprzeczności, wynika z prowokacyjnych zestawień słów, pochodzących z różnych dyskursów. Autorzy dokonują kompilacji rejestrów mowy Polaków, przesycanej zarówno wulgaryzmami, jak i bełkotem medialnym, zarówno sloganem politycznym, jak i sentencjami literackimi czy okruchami wiedzy, które pochodzą z bryków szkolnych:

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNNKA W końcu cały dzień siedzi babcia w domu bez windy, do nikogo ust otworzyć, więc jak wracam ze szkoły i aż do wieczora siedzę przed telewizorem, to nie mam czasu tej starej brukwi jeszcze gdzieś wozić! Rączo furgotały na wietrze moje warkoczyki, gdy tak sobie nie szłyśmy jesiennym parkiem, ona opowiadała mi te swoje pyszne historie, jak pojechała na ten obóz koncentracyjny. Moim zdaniem trochę zżyna z *Czterech pancernych i psa*

i *Allo, Allo*, ale niech jej tam. W końcu mamy postmodernizm.

HALINA Co ty znów wygadujesz? Co to za słowa?

MAŁA METALOWA DZIEWCZYŃKA Też nie znam, dopiero ściągnęłam z internetu.

No i tak nie spacerowałyśmy sobie w najlepsze w tę i we wtę po ozłoconych jesienią alejkach, gdy ni stąd ni zowąd przyczepił się do nas pewien natręt. Jak myślę, był Niemcem, bo był kulturalny i nawet uklonił się, stuknął obcasami i mówi tak: Dzień dobry, moje nazwisko Alzheimer, ale to jego nazwisko to całkiem wyleciało mi z głowy... No jakże on to tam... no zapomniałam... czy ja już zupełnie tracę głowę? Takie znane nazwisko na A... Jakże to... No nieważne. W każdym razie ledwo zapomniałam nazwisko tego, już pojawił się następny, też zapukał, bardzo kulturalny, ubrany w taką perukę i mówi: jestem tym znanym filozofem niderlandzkim, tym, no jak mu tam, no, ten co przeciwstawił się dualizmowi kartezyjańskiemu... No SKLEROZA. No właśnie<sup>69</sup>.

Co ważne, wskazane dominanty stylistyczne i znaczeniowe tekstów ujawniają również swój aspekt ludyczny. Zarówno (niemal) liryczne teksty Zyty Rudzkiej, jak i ironiczne wypowiedzi Michała Walczaka czy Mateusza Pakuły, czy wreszcie przesyczone groteską, momentami turpistyczne teksty Doroty Masłowskiej, posiadają nie małą wartość komiczną. Powstały przecież w efekcie krytycznego spojrzenia na rzeczywistość. Stanowią odwzorowanie tej rzeczywistości w prześmiewczym geście zniekształcenia: tak sytuacji przedstawionych, jak i ję-

---

<sup>69</sup> D. MASŁOWSKA: *Między nami dobrze jest*. Warszawa 2008, s. 16–17.

zyka. Wszystkie zabiegi werbalne: przemieszczenia w obrębie związków frazeologicznych, rytmiczność, stylizacje i montaż, wydobywające ukryty potencjał języka jako materiału autorskich przekształceń, to dobre przykłady gier słownych, ważnych również ze względu na swe funkcje czysto rozrywkowe:

SZEWEC:

Wow! Wow! Wow!

Zza gór, zza rzek Mikołaj do was zaszedł!

Wow! Wow! Wow! Hej! Hej! Hej!

Grzeczne byliście?

W ciepłej wodzie myju myju nie było?

Zimna woda zdrowia doda

Jak mi słodko szarlotko

Jak w brzusiu milusiu, po pączusiu?

Śnisz mi się od wtorku, faworku,

wuzetko

kokietko

Ale w tym domu smaczków bez liku, pierniku

jedwabna chusteczka

babeczka

fiku miku

keksiku

Korci czekoladowy torcik?

Eklerki waszej spanielki

Nie jestem na cukrowym odwyku, mój gruby  
pierniku

Wow! Wow! Wow!

Hej! Hej! Hej!

Wasz osobisty Mikołaj w promocyjnej cenie!

Malinowe lody dla serc ochłody

Wow! Wow! Wow!

Hej! Hej! Hej!<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Z. RUDZKA: *Pęknięta, obwiązana nitką*. „Dialog” 2011, nr 3, s. 17.

Gry słowne, wypełniające teksty dramatyczne, wprowadzone zostały z intencją rozbawienia odbiorcy: na prawach dowcipu językowego odwołują się do standardowych określeń i przyzwyczajzeń werbalnych czytelnika, które podlegają często krytycznej, satyrycznej wiwisekcji. Zaprojektowany w replikach komizm umożliwia niekiedy uzyskanie chwilowego dystansu wobec języka, którym posługujemy się na ogół dość machinalnie i nieuważnie, jako jego użytkownicy: nadawcy i odbiorcy.

Żywioł ludyczny zawiera się również w twórczości na pozór zdecydowanej odmiennej od wspomnianych tekstów dramatycznych, jednak jak najbardziej odpowiadającej określeniu „teatr języka”. Zamiłowanie do zabawy, podobnie jak precyzja kreowania każdego słowa, widoczne jest w tekstach sztukmistrzyni języka, czyli Lidii Amejko. Jednocześnie dramaty tej autorki otwierają jeszcze inną perspektywę funkcjonowania teatru języka w dramaturgii współczesnej. Dbłość o tworzywo, niemal namacalne w aktach metaforyzacji zachowań ludzkich oraz personifikacji pojęć i przedmiotów, uwrażliwia odbiorcę tych utworów na problemy epistemologiczne. Na przekór metafizyce negatywnej, Lidia Amejko konsekwentnie i uporczywie pyta w swych tekstach o transcendentną, pozaracjonalną sferę zjawisk materialnych. Autorka kreuje bohaterów na pograniczu światów, jej postacie są obdarzone szczególnymi atrybutami czy zdolnościami, pochłonięte niecodziennymi sprawami, jakby w procesie doświadczenia transgresji, w przekonaniu o istnieniu niezaprzeczalnych powinowactw i zależności pomiędzy fizycznie dostępnym światem ludzkiego działania a pozazmysłowym i metafizycznym wymiarem rzeczywistości. Osobliwe mikrokosmosy przedstawione składają się z dziwnie zestawionych słów i zdań, dzięki czemu mowa potoczna bohaterów nabiera szczególnego wymiaru niezwykłości i melancholii. Wystarczy przeczytać historię bohatera, który nie może umrzeć, w drama-

cie *Nondum*, czy opowieść o Urielu Da Costa w utworze *Męka Pańska w butelce*, by przekonać się o sugestywności teatru języka Lidii Amejko:

NONDUM Zdaje mi się, jakbym tu leżał od... samiutkiego początku, wiesz! A nawet... jeszcze wcześniej! Jakbym był chaosem zamienionym w słuch! Chaosem czekającym na słowo, które ma się w nim odbić! Uchem, co jak wir rozkwita ku ustom, które rzekły... rzekły...

EMILIA Rzekły, że rozum panu kurdawieje, Panie Nondum! Chyba od tego wiszenia! (*odcina NONDUMA i uклада go na łóżku*) A śmierć to trzea szybko przełknąć! Tak, raz, dwa! A nie – w giembie jo trzymać! I jeszcze, nie daj Bóg... (*z obrzydzeniem*) dije – le – kto – wać! Bo wtedy, jak w gardle stanie, to ani w te, ani nazad! A naj-łepi to oczy zamknąć i trach! Na drugo strone się przekinać! Bo pan to się ino chelba, taki zawieszony – to w te, to nazad! I nigdzie pana nie ma, bo zawsze pan to swoje „non dum” krzyczy. A człowiek to chyba nie powinien być tam, gdzie go nie ma, co?<sup>71</sup>

Ostatnim, co nie znaczy najmniej istotnym, aspektem zjawiska uwydatniania języka, jako nieprzezroczystego tworzywa, w dramaturgii polskiej pozostaje akcentowanie już nie tylko teatralnego, ale przede wszystkim performatywnego potencjału słowa. Zgodnie z przekonaniem, że „dramat powinien rozgrywać się już na płaszczyźnie języka”<sup>72</sup> – w sposobie dobierania, kumulowania bądź redukowania i parafrazowania zdań. Dostrzegalna

---

<sup>71</sup> L. AMEJKO: *Nondum*. „Dialog” 2001, nr 12, s. 9.

<sup>72</sup> Obecnie nieobecne. Rozmowa z *Julią Holewińską*. „Dialog” 2011, nr 2, s. 43.

dbałość autorów o brzmienie, rytm, układ, i generowane dzięki temu nowe, nieoczywiste znaczenia replik postaci przedstawionych pozwalają zauważyć, że tekst zaczyna funkcjonować w lekturze nie tylko jako materiał literacki o możliwym przeznaczeniu scenicznym. Projektowana przez autorów **dramaturgia tekstu** odbiega bowiem od tradycyjnie rozumianej dramatyczności jako konstrukcji fabuły o odpowiednich proporcjach, z konfliktem napędzającym pełną napięcia akcję<sup>73</sup>. Uwyraźnione zostaje natomiast zjawisko polifonii – „upodobanie do zaskakujących połączeń, brak wewnętrznej jednolitości, heterogeniczność oraz łączenie różnych stylów i głosów”<sup>74</sup>. Ten proces zmiany rozłożenia akcentów w sposobie wykorzystania tworzywa językowego odzwierciedla się w układzie graficznym tekstów, stąd fragmentaryzacja replik, wypowiedzi postaci/głosów mówiących powiązane w wersy, powtórzenia słów, obecność refrenów, szatkowanie scen i dzielenie tekstu na fragmenty oznaczone tytułami. Wszystko jakby dla podkreślenia szczerkowego, sygnałnego charakteru treści przedstawionych, które, dzięki tej strategii oszczędności, silniej oddziałują na czytelnika. Dobry przykład stanowią *Puzzle* Szymona Wróblewskiego, *Pęknięta, obwiązana nitką* Zyty Rudzkiej czy *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk:

Fransua odzyskuje wiarę

FRANSUA

To jest walizka ojca

To – to jest walizka ojca

Ojciec

Ojciec

---

<sup>73</sup> Zob. K. RUTA-RUTKOWSKA: *Postacie dramatyczności*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 51.

<sup>74</sup> *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego...*, s. 140.



Mój ojciec  
Jest  
Jest  
On jest  
Jego walizka  
Jest  
Naprawdę  
To jest mój ojciec  
On jest  
To jest walizka mojego ojca  
Ojciec jest  
Pan Pantofelnik ojciec  
To jest ojciec  
Ojciec  
Mój ojciec Pantofelnik  
On jest  
On jest  
On jest<sup>75</sup>

Dramaturgia wspomnianych tekstów tworzy się w wyniku zderzenia słów rozmaitej proveniencji, poprzez łączenie różnych wyrazów i fraz w poszukiwaniu fascynujących kontrapunktów. Efektem tych działań jest migotliwy, poddany fragmentacji świat przedstawiony, niepełne sceny z życia poszczególnych bohaterów ujawniające treści zwykle pomijane. Podkreślona zostaje wielość możliwych punktów widzenia. Lektura tych tekstów wymaga od odbiorcy podjęcia aktywności, polegającej na konfrontacji subiektywnych skojarzeń ze znaczeniami tekstu, wynikającymi z przedstawienia języka „w działaniu”.

Oczywiście, nietrudno o ogólną charakterystykę wymienionych wcześniej sposobów pisania. Bardzo łatwo wyjaśnić hybrydyczną formę najnowszej dramaturgii, odwołując się do koncepcji sylwiczności tekstu, która ozna-

---

<sup>75</sup> M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Walizka*. „Dialog” 2008, nr 9, s. 15.

cza strategię wytwarzania „poprzez rozbiórkę zastanych, standardowych kategorii organizacji wypowiedzi, w toku agonistycznej gry sygnifikacyjnych reguł, dzięki podtrzymywaniu wewnętrznego zróżnicowania”<sup>76</sup>. Warto jednak wyodrębnić ze współczesnej twórczości scenicznej teksty dramaturgiczne stanowiące przykład teatru języka. Nie tylko dlatego, by kolejną etykietką opatrzyć powszechnie stosowane zabiegi kompozycyjne (montaże, parafrazy, stylizacje i pastisze). Przede wszystkim w celu podkreślenia zdarzeniowego, performatywnego charakteru tych utworów, który uwidacznia się już na poziomie doboru słownictwa i kompozycji polifonicznej formy przekazu – niejako w sprzeczności z tradycyjnymi kategoriami dramatu, a jednocześnie przy zachowaniu akcji cząstkowych, postaci, dialogu<sup>77</sup>. Omawiane teksty dramatyczne realizują różne warianty procesu inscenizacji mowy. Nawet, jeśli mowa ta składa się w dużej mierze ze „zużytych” słów, form zleksykalizowanych i sparafrazowanych cytatów, to w samym akcie kompilacji dostrzec można wartość zmagania się autorów z tworzywem językowym jako materią każdej, nawet najbardziej nieprawdopodobnej i wyszukanej, werbalnej reprezentacji świata. Odwzorowanie doświadczeń jednostek i różnych kontaktów międzyludzkich powstaje jako rezultat napięcia pomiędzy aktualizacją rozległych obszarów języka, ujętego w różne dyskursy, a dystansem wobec powstających z tego języka komunikatów.

O ile sposób użycia języka w nowej dramaturgii koresponduje z demontażem tradycyjnej dramatyczności, zastępowanej „dzianiem się” w stanie rozproszenia, o tyle trudno mówić o teatrze języka w znaczeniu radykalnej

---

<sup>76</sup> R. NYCZ: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 175–176.

<sup>77</sup> Por. A. KRAJEWSKA: *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 438–439.

destrukcji postaci. Nie ma w polskiej twórczości dramaturgicznej zbyt wielu przykładów pęknięć i zniekształceń na poziomie fabularnym: postaci, wyłączone z własnego języka, nie są pozbawione osobistej historii. Pomimo cięć w dyskursie, na ogół bez problemu można zrekonstruować życiorysy bohaterów, bo nawet skąpe dane wskazują dość wyraźnie najistotniejsze składniki biografii poszczególnych jednostek.

Przywołane w tym rozdziale przykłady pozwalają zauważyć, że najnowsza dramaturgia polska, powstająca z myślą o teatrze bądź na zamówienie teatru, nierzadko daleka od tradycyjnej formy dramatu, to przede wszystkim **dramaturgia pisania**. Teksty, zmontowane z fragmentów o różnym charakterze, niepozbawione dowcipu językowego i gry słów, ujawniające wielość perspektyw oglądu świata, oddają charakter jednostkowych doświadczeń: niekoherentnych, rozproszonych, beznadziejnie powtarzających się, czyli dramatycznych *par excellence*<sup>78</sup>. Utwory te, cechujące się kontrastowymi zestawieniami słów, to próby uobecnienia w dyskursie wielu historii odrzucenia, wykluczenia, traumy. Przedstawiają one zdarzenia i zachowania bohaterów niekoniecznie łatwe do zaakceptowania przez odbiorcę, ale w przekonaniu autorów, niezbędne dla pogłębionej refleksji nad zakresem i możliwościami działania człowieka we współczesnym świecie.

\*\*\*

Reasumując, dramaturgia polska ostatniego dwudziestolecia przyjmuje coraz bardziej różnorodne formy, ogarnia coraz więcej obszarów tematycznych. Najnowszy dramat pozostaje bardzo niejednorodny pod względem jakości i statusu swego tworzywa językowego; jest znacznie zróżnicowany z uwagi na proces powstawania (obok utworów pi-

---

<sup>78</sup> Zob. D. KOSIŃSKI: *Ku dramaturgii doświadczenia*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze...*, s. 43–50.

sanych „przy biurku”, coraz częściej teksty powstają blisko sceny lub jako efekt prac warsztatowych); wreszcie – bywa wyraźnie adresowany do wielu różnych odbiorców. Może stać się, i często staje się, inspiracją dla twórców spektaklu teatralnego, choć trzeba nadmienić, że często podstawę werbalną przedstawienia stanowią: adaptacje, kolaże czy scenariusze, pisane zgodnie z wytycznymi *new writing*<sup>79</sup>.

Powstanie wielu tekstów dramatycznych nie byłoby możliwe, gdyby nie działania służące promocji dramaturgii najnowszej i selekcji najlepszych utworów spośród pokaźnego, powiększającego się wciąż zbioru rodzimej twórczości tego typu. Od kilku lat regularnie organizowane są akcje „czytania dramatu” – zazwyczaj w ramach festiwali teatralnych lub rozmaitych projektów edukacyjnych, np. w warszawskim Instytucie Teatralnym. W 2003 roku, z inicjatywy Tadeusza Słobodzianka, powstało Laboratorium Dramatu, którego celem jest rozwijanie dramaturgii przez różnego rodzaju warsztaty, inicjowanie współpracy autorów z reżyserami czy realizacji sceniczne nowych polskich dramatów<sup>80</sup>. Od 2006 roku w Gdyni organizowany jest Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych „R@Port”, w czasie którego rozstrzyga się konkurs o Gdynską Nagrodę Dramaturgiczną. Formuła konkursu zawiera projekt doskonalenia wyróżnionej sztuki, „między innymi poprzez przygotowanie pokazów warsztatowych w formie szkicu scenicznego, który ma odsłonić mocne i słabe punkty utworu, zachęcając twórcę do dalszej pracy nad nim”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Obszerne omówienie tej praktyki teatralnej odnaleźć można w monograficznym numerze „Notatnika Teatralnego”. Zob. *Zawód: dramaturg*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.

<sup>80</sup> Zob. [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_) [data dostępu: 5.10.2013].

<sup>81</sup> J. PUZYNA-CHOJKA: *O nagrodzie*. W: *Gdynska Nagroda Dramaturgiczna*. Zob. [http://gdn.art.pl/o\\_nagrodzie.html](http://gdn.art.pl/o_nagrodzie.html) [data dostępu: 5.10.2013].

Wymienione w dużym skrócie okoliczności powstawania i sposób funkcjonowania dramatów w obiegu krytycznym pozwalają na sformułowanie następującego wniosku: autorzy i promotorzy najnowszych tekstów dramatycznych zabiegają o ożywienie społecznego wymiaru tej twórczości, usiłując tym samym nawiązać zróżnicowany i momentami niepokorny dialog z publicznością. Udaje się to wtedy, gdy opisywanie świata w dramatach nie kończy się na mechanicznym kopiowaniu wielu aspektów najnowszej rzeczywistości. Wtedy, gdy zapisane słowa układają się w autorską, nierzadko „ostrą” reprezentację teraźniejszych i przeszłych doświadczeń jednostek, które tworzą silnie rozwarstwioną i znacznie zróżnicowaną zbiorowość Polaków. I wreszcie wtedy, kiedy tekst dramatyczny stawia opór czytelnikowi, bo zawiera znacznie więcej niż tylko atrakcyjny, aktualny temat i nośny dialog, utkany z łatwo rozpoznawalnych fragmentów naszego języka.

## Literatura (wybór)

- BALUCH W.: *Po – między – nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków 2011.
- BŁOŃSKI J.: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1996.
- BOROWSKI M., SUGIERA M.: *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczeń*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.
- CABIANKA M.: *Delfiny i spodouste*. „Dialog” 2004, nr 2–3.
- CIECHOWICZ J.: *Ich troje. Telewizja jako osoba dramatu*. W: *Teatr – media – kultura*. Red. D. FOX, E. WĄCHOCKA. Katowice 2006.
- CZAPLIŃSKI P.: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007.
- CZAPLIŃSKI P.: *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*. W: IDEM: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004.
- CZAPLIŃSKI P.: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003.
- Czechow sto lat później*. Red. W. SZCZUKIN, D. KOSIŃSKI. Kraków 2005.
- Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*. Red. W. BALUCH. Kraków 2009.
- Dramat polski. Interpretacje*. T. 2. Red. J. CIECHOWICZ, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 2001.
- DREWNIAK Ł.: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4.
- DUNIEC K., KRAKOWSKA J.: *Beznadzieja*. „Dialog” 2001, nr 12.

- DUNIEC K., KRAKOWSKA J.: *Performans rodzinny*. „Dialog” 2008, nr 12.
- Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Red. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2009.
- GŁOWIŃSKI M.: *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*. W: IDEM: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- KŁOSSOWICZ J.: *Sześćdziesiąt lat*. W: IDEM: *Antologia dramatu polskiego 1945–2005*. Warszawa 2005.
- KOSIŃSKI D.: *Ku dramaturgii doświadczenia*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010.
- KRAJEWSKA A.: *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- KRAJEWSKA A.: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr – media – kultura*. Red. D. FOX, E. WĄCHOCKA. Katowice 2006.
- KRAJEWSKA A.: *Tadeusz Różewicz „Kartoteka/Kartoteka rozrzucona”*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. T. 2. Red. J. CIECHOWICZ, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 2001.
- MAJCHROWSKI Z.: *Dramat wobec nowych form teatralnych i medialnych*. W: IDEM: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Gdańsk 2006.
- MAJCHROWSKI Z.: *Ucieczki od dramatu*. „Dialog” 1997, nr 4.
- MITOSEK Z.: *Mimesis – między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.
- MITOSEK Z.: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.
- MORAWSKI S.: *Mimesis i hiperrealizm*. W: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. Z. MITOSEK. Warszawa 1992.
- NYCZ R.: *Literatura postmodernistyczna a mimesis. (Wstępne rozróżnienia)*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- NYCZ R.: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996.
- OWCZARSKI W., KARASIŃSKA M.: *Pasożytnictwo – plaga dramaturgii?* „Dialog” 2003, nr 9.

- POPCZYK-SZCZĘŚNA B.: *Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku*. „Postscriptum” 2011, z. 2.
- RATAJCZAKOWA D.: *Credo nowej dramatologii*. „Teatr” 1997, nr 3.
- RATAJCZAKOWA D.: *Reality drama*. „Dialog” 2004, nr 7.
- RATAJCZAKOWA D.: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6.
- REWERS E.: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór. W: Dwudziestowieczność*. Red. M. DĄBROWSKI, T. WÓJCIK. Warszawa 2004.
- RUTA-RUTKOWSKA K.: *Postacie dramatyczności. W: Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.P. SARRAZAC. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.
- SUGIERA M.: *I staw się przede mną. Przedstawianie przeszłości w polskim dramacie współczesnym*. „Dialog” 2011, nr 11.
- SUGIERA M.: *Pytania o dramat*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2.
- SUGIERA M.: *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*. Kraków 1997.
- SZONDI P.: *Teoria nowoczesnego dramatu 1890–1950*. Przeł. E. MISIOŁEK. Warszawa 1950.
- SZPAKOWSKA M.: *Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985.
- Zawód: dramaturg*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.
- ŻUROWSKI A.: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970–1984*. Gdańsk 1988.





## Indeks osobowy

- Abramow-Newerly Jarosław 27  
Amejko Lidia 57, 59, 61, 67, 68  
Babecki Miłosz 30  
Baluch Wojciech 21, 24, 30, 31, 75  
Bartnikowski Andrzej 23  
Baudrillard Jean 19  
Beckett Samuel 8  
Bieliński Mariusz 23  
Bizio Krzysztof 16, 22, 23  
Błoński Jan 15, 75  
Bolecki Włodzimierz 71, 76  
Bolesto Robert 18  
Borowski Mateusz 7, 24, 36, 56, 75–77  
Broda Marzena 16, 23  
Bukowski Marek 16  
Burzyńska Anna 23  
Cabianka Marta 33, 75  
Ciechowicz Jan 15, 22, 46, 75, 76  
Czapliński Przemysław 9, 20, 40, 54, 75  
Czarnecka Maria 23  
Czechow Antoni 40–47, 50–52  
Dąbrowski Mieczysław 47, 77  
Demirski Paweł 29, 41, 50–52, 62  
Dobrowolski Piotr 9, 69, 76, 77  
Drewniak Łukasz 17, 75  
Duniec Krystyna 21, 25, 75, 76  
Dzianowicz Beata 16  
Dziurawiec Andrzej 16  
Fazan Katarzyna 37  
Fertacz Magdalena 23, 34, 35  
Figura Aldona 27  
Fox Dorota 10, 76  
Gajda Kinga Anna 46  
Gańczarczyk Iga 58  
Głowacki Janusz 13, 40, 41, 45, 46  
Głowiński Michał 52, 76  
Grochowski Grzegorz 49  
Harasimowicz Cezary 28, 29  
Holewińska Julia 63, 68  
Ibsen Henryk 24  
Imielska Małgorzata 23

- Jelinek Elfriede 8  
 Jurandot Jerzy 27  
 Jurek Paweł 16, 18
- Kane Sarah 8  
 Kantor Tadeusz 35  
 Karasińska Marta 46, 76  
 Karpiński Maciej 41–43  
 Klata Jan 16, 18  
 Kłossowicz Jan 13, 76  
 Kochan Marek 18, 23  
 Kokociński Piotr 33, 34  
 Kosiński Dariusz 46, 48, 72, 75, 76  
 Koterski Marek 16, 22, 24, 25  
 Kowalewski Maciej 18  
 Krajewska Anna 9, 10, 15, 20, 69, 71, 76, 77  
 Krakowska Joanna 21, 25, 75, 76
- Lachnit Ewa 16  
 Latawiec Krystyna 45
- Łubieniewska Ewa 45  
 Łukasińska Dana 27
- Majchrowski Zbigniew 8, 15, 31, 32, 34, 37, 75, 76  
 Man Tomasz 16, 23, 25  
 Markowski Michał Paweł 53, 76  
 Masłowska Dorota 57, 58, 64–66  
 Misiołek Edmund 44, 77  
 Mitosek Zofia 19, 23, 37, 76  
 Morawski Stefan 19, 76  
 Mossakowski Paweł 22, 33  
 Mrozek Sławomir 14, 15, 27, 40–44  
 Müller Heiner 8
- Nawrocka Ewa 71, 76  
 Nawrocki Grzegorz 16, 23  
 Niziołek Grzegorz 58  
 Nowacki Dariusz 32  
 Nowakowski Doman 16  
 Nycz Ryszard 20, 53, 54, 71, 76
- Owczarski Wojciech 34, 46, 76  
 Owsianko Joanna 26, 27  
 Owsiany Małgorzata 16, 25, 28, 58
- Pakuła Mateusz 57–60, 62, 64–66  
 Pałyga Artur 34, 35, 63  
 Pawłowski Roman 18  
 Popczyk-Szczęśna Beata 45, 77  
 Pruchniewski Marek 27, 28  
 Puzyna-Chojka Joanna 73
- Ratajczakowa Dobrochna 7, 19, 77  
 Rewers Ewa 47, 77  
 Różewicz Tadeusz 14, 15, 61  
 Rudzka Zyta 57, 60, 61, 63, 65–67  
 Ruta-Rutkowska Krystyna 9, 69, 77
- Sala Paweł 18, 28, 58  
 Saramonowicz Andrzej 26, 27  
 Sarrazac Jean-Pierre 56, 77  
 Sikorska-Miszczuk Małgorzata 34, 35, 57, 60, 63, 69, 70  
 Słobodzianek Tadeusz 13, 34, 35, 73  
 Stachura-Lupa Renata 45  
 Stasiuk Andrzej 28–30  
 Strindberg August 56  
 Sugiera Małgorzata 7, 24, 35, 36, 43, 45, 56, 75, 77  
 Sułek Henryk 18

Szczukin Wasilij 46, 75  
Szekspir William 40–45, 47–50  
Szondi Peter 44, 77  
Szpakowska Małgorzata 32, 77

Tokarczuk Olga 25, 63

Ulicka Danuta 9, 69, 76, 77

Villqist Ingmar 16, 25

Walczak Michał 16, 23, 41,  
47–49, 57–60, 63–66

Waligóra Jerzy 45  
Wąchocka Ewa 10, 76  
Wichowska Joanna 51  
Wojcieszek Przemysław 41, 42,  
49, 50

Wojtyszko Maciej 26

Wójcik Tomasz 47, 77

Wróblewski Szymon 57, 69

Zawistowski Władysław 33

Żurowski Andrzej 13, 32, 77



Beata Popczyk-Szczęsna

## Polish dramaturgy after 1989

### Summary

The book constitutes an overview of the Polish dramatic works created after 1989. The number of drama texts published has considerably increased for the period of twenty-some years; the form of dramas, as well as a direction of an academic reflection on these works have changed, too. One can point to many texts breaking the rules characterizing the very genre, such as eventfulness, presentation of human relationships in the form of a dialogue, a linear action finished with the conflict solution among the group of various plays.

The three chapters of the book subsequently discuss three important textological issues: the problem of *mimesis*, reference to a literary tradition, and the issues of a linguistic material. The whole aims at picturing various offences as regards classical and modern compositional models of a drama, with the reservation that a transgressive aesthetics, typical of contemporary dramaturgy, is revealed in latest Polish dramas not as commonly and clearly as one could assume. Apart from many heterogeneous texts, dismantling traditional drama categories (paradoxically still defined by their authors as dramas) the latest dramaturgy contains a lot of plays conventionally built, in accordance with priorities and aspirations of a standard socio-moral writing.

The main aim of the book is to discuss dominant strategies of writing dramatic works, created with an intention to reproduce political, economic and moral changes in Poland these days. Starting from the end of the 1990s, one can observe a gradual change in accent distribution in plays: the play topics change, which is obvious, and, hence, the images of the modern world inscribed in them. Also, what changes is an examination perspective, and the way of presenting both the present and the past. The authors often

expose problems related to the sense of an individual and national identity, provoking a reader to ask questions and verify beliefs. The latest Polish dramaturgy is composed of a collection of various texts among which one can find opinions serving reader's orientation on various spaces and discourses of the postmodern world.

Beata Popczyk-Szczęsna

## La dramaturgie polonaise après l'an 1989

### Résumé

Le livre constitue un aperçu de la création dramatique polonaise après l'an 1989. Pendant les deux dernières décennies le nombre de textes scéniques publiés ; la forme des drames, ainsi que la réflexion scientifique sur ces oeuvres, ont changé. Dans le groupe des pièces de théâtre variées, on peut repérer de nombreux textes qui brisent les règles typiques pour le genre : au niveau d'évènements, de présentation des relations interpersonnelles en forme du dialogue, de l'action linéaire, terminée par le dénouement du conflit.

Dans les trois chapitres du livre, l'auteur présente respectivement trois questions textologiques importantes : le problème de mimesis, l'évocation de la tradition littéraire, la question de la matière de langue. L'ensemble vise à illustrer de différentes transgressions par rapport aux modèles classiques et modernes de la composition du drame, sous réserve de noter que l'esthétique de transgression, propre à la dramaturgie contemporaine, ne se manifeste dans des drames polonais récents ni si communément, ni si remarquablement comme on pourrait le penser. À côté de nombreux textes hétérogènes, qui démontent des catégories traditionnelles de drame (paradoxalement toujours classés par leurs auteurs comme drames), beaucoup de pièces de la dramaturgie contemporaine sont construites de manière conventionnelle, conformément aux priorités et aspirations de la création standard de mœurs sociales.

L'objectif principal de l'étude est de présenter des stratégies dominantes des textes dramatiques, écrits dans l'intention de reproduire des changements politiques, économiques et ceux de mœurs en Pologne d'aujourd'hui. À partir de la fin des années 90. du XXe siècle on peut observer le changement progressif des accents dans la production dramatique : les sujets des pièces, ce qui est évident,



changent, et par conséquent le font également les images du monde contemporain ; changent la perspective de l'aperçu et la façon de représenter de même ce qui est actuel que ce qui est passé. Les auteurs exposent souvent des problèmes liés à l'identité personnelle et nationale, en provoquant le lecteur à poser des questions et à vérifier des opinions. La dramaturgie polonaise contemporaine se compose des textes très diversifiés, parmi lesquels on peut trouver des énonciations servant à orienter le lecteur dans des espaces et des discours du monde postmoderne.



Redaktor: Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki: Paulina Dubiel

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Marzena Marczyk

Łamanie: Marek Zagniński

Copyright © 2013 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2219-3

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 5,5. Ark. wyd. 4,0  
Papier Ecco Book Cream 70 g    Cena 10 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

**BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA** – adiunkt  
w Zakładzie Teatru i Dramatu,  
w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów  
Interdyscyplinarnych UŚ. Autorka książki  
*Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku.*  
*Potyczki z referencją* (Kraków 2003) oraz  
kilkunastu artykułów na temat dramaturgii  
współczesnej, opublikowanych  
w czasopismach naukowych i monografiach  
zbiorowych. Zajmuje się polskim dramatem  
i teatrem XX wieku w perspektywie  
antropologicznej i intertekstualnej.  
Obecnie przygotowuje książkę o dramaturgii  
Janusza Głowackiego.

*DRAMATURGIA POLSKA PO 1989 ROKU*, a więc po okrągłym stole, w III RP, jest książeczką elegancką, klarowną, dobrze pomyślaną (i napisaną).

Otóż Autorka umyśliła sobie, że w trzech krótkich, zwartych sekwencjach – a jak wiadomo, Bóg trójkę lubi i w trójcy zamieszkuje – opowie o nowym doświadczeniu w dramacie najnowszym (stawiając na nowo problem *mimesis*), o obecnej/nieobecnej tradycji w tym obszarze zjawisk, a wreszcie, że postawi kluczowe zagadnienie „teatru języka” (wszak „mówię, więc jestem”).

Od razu chcę powiedzieć, że zarówno dobór dramatów „do analizy”, jak i ich eksploatacja/interpretacja wydają mi się poprowadzone bardzo sensownie i z talentem.

Z recenzji prof. dr. hab. Jana Ciechowicza

Więcej o tytule

